ARNOLD HAUSER

Sanatın Toplumsal Tarihi

JONATHAN HARRIS'İN ÖNSÖZÜYLE

ÇEVİREN: DUYGU ŞAHİN

CİLT III

ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM



Arnold HAUSER (1892 - 1978)

Macar–Alman asıllı yazar, alanının en önde gelen Marksist sanat tarihçilerinden biridir. Toplumsal yapılardaki değişimin sanata etkisi üzerine çalışmıştır. Sanatın Toplumsal Tarihi'nde (1951), toplumlar daha az hiyerarşik ve otoriter, daha ticari ve kentsoylu bir yapı kazanırken, – "düz, sembolik, stilize edilmiş, soyut ve spiritüel varlıklarla başlayan" Paleolitik dönem natüralizminden sonra– sanatın daha gerçekçi ve natüralist bir anlayışa yöneldiğini söyler. Diğer kitapları: *Philosophie der Kunstgeschichte* (Sanat Tarihinin Felsefesi, 1958), *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (Maniyerizm: Rönesansın Bunalımı ve Modern Sanatın Kökeni, 1964), *Soziologie der Kunst* (Sanat Sosyolojisi, 1974).

Duygu ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Sanat Tarihi Bölümünde eğitimini tamamladı. 2015'ten beri aynı okulun Güzel Sanatlar Fakültesinde sanat tarihi dersleri veriyor. Yayımlanmış diğer çevirileri: *"Ölümsüz" Catherynne Valente* (2014), *"Kış Hakikatleri" Paul Poissel* (2016), *"Mavi Tarlalardan Yürü" Claire Keegan* (2017), *"Çıplak Tekillik" Sergio de la Pava* (2019), *"Oscar ve Lucinda" Peter Carey* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi I" Arnold Hauser* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi II" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi III" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi IV" Arnold Hauser* (2022).

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – III

Arnold Hauser

Eserin ülkemiz okurlarına kazandırılmasında bizlere desteklerini esirgemeyen Sayın Cevat ÇAPAN'a, titizlikle çevirisini yapan Sayın Duygu ŞAHİN'e, Editör Sayın Hakan İsmail ŞİRİNER'e, Editör Sayın Nida ÖZDEMİR'e ve tasarımı hazırlayan Sayın H. Ali ÇİFTÇİ'ye teşekkürlerimizi bir borç biliriz.

Kırmızı Yayınları

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – III

“ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM”

ISBN: 978-605-74083-4-1

Özgün Adı
THE SOCIAL HISTORY OF ART - III
"ROCOCO, CLASSICISM AND ROMANTICISM"
[Bu kitap, *Routledge'ın Art History/Visual Culture* serisinde çıkmış olan (3. Edisyon, 1999)
İngilizce aslından dilimize çevrilmiştir.]

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – III
"ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM"
Arnold HAUSER

1. Baskı: Eylül 2022, Kırmızı Yayınları, İstanbul

Genel Yayın Yönetmeni
Oktay ÖZDEMİR

Editör
Hakan İsmail ŞİRİNER
Nida ÖZDEMİR

Danışman
Doç. Dr. A. Sinan GÜLER

Çevirmen
Duygu ŞAHİN

Kapak Uygulama
Oksal YEŞİLOK

Sayfa Tasarımı
Mürettibhane

Baskı ve Cilt
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sitesi, Birlik Cad. No: 26, Acar Binası
Haramidere/Beylikdüzü-İSTANBUL

Kırmızı Yayınları
Hobyar Mahallesi Cemal Nadir Sokak No: 16 Ferah Han Dördüncü Bodrum Ofis No: 14
CAĞALOĞLU - FATİH / İSTANBUL
Tel: (0.212) 253 53 25

www.kirmiziyayinlari.com

Sipariş: satis@kirmiziyayinlari.com

Kırmızı Yayınları bir OPUS LTD. ŞTİ. kuruluşudur.

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – III

"ROKOKO, KLASİSİZM VE ROMANTİZM"

Çeviren
Duygu ŞAHİN

] kırmızı (

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER

GENEL ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Eserin Algılanışı

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı çalışması ilk kez 1951'de, Routledge ve Kegan Paul tarafından iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Metin 500.000 küsur kelimeden oluşur ve sanatın Taş Çağı'ndaki ortaya çıkışından Hauser'in yaşadığı dönem olan "Film Çağı'na kadarki gelişiminin ve taşıdığı anlamın bir öyküsünü sunar. Hauser'in sanat tarihi ilk yayımlanışından bu yana sık sık yeniden basılmıştır; bu da onun dünya çapındaki neredeyse yarım yüzyıllık popülerliğinin hâlâ devam ettiğinin bir kanıtıdır. Çalışma 1960'ların başından itibaren dört ciltlik diziler hâlinde altı kez, sonuncusu 1995'te olmak üzere yeniden basıldı. Sanat tarihi disiplini İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana hem tanımı ve seçtiği çalışma konularının kapsamı bakımından, hem de yürürlükte olan bir dizi kuramın yanı sıra tanımlama, analiz ve değerlendirme yöntemleri bakımından zaman içinde önemli ölçüde gelişip çeşitlenmiştir. Marksist tarih ve toplum anlayışının esaslarıyla –sınıf ve sınıf mücadelesinin merkezde yer alması, ideolojilerin toplumsal ve kültürel rolleri, sanattaki iktisadi üretim biçimlerinin belirleyici etkisi– yakınlığı net biçimde okunabilen Hauser'in sanat tarihi, akademik sanat tarihinin, en azından İngiltere'de, seçkin ve sınırlı bir ilgi alanı olduğu zamanlarda ortaya çıktı. Bu dönem akademik sanat tarihi hâlâ bir avuç üniversite bölümüyle sınırlıydı. Gerçi Hauser'in entelektüel altyapısı da sosyokültürel olarak boğazına kadar en seçkininden Orta Avru-

pa akademisyenliğine batmıştı ve bu altyapının ancak görece küçük bir kısmı Marksist ya da neo-Marksist bakış acılarıyla doğrudan ilişkiliydi. Buna rağmen *Sanatın Toplumsal Tarihi* Soğuk Savaş'la birlikte geldiğinde kaçınılmaz olarak hemen siyasal ve entelektüel Marksizm'e yönelik genel bir ters tepkinin kurbanı oldu, ki bu olumsuz tavır ana akım İngiliz ve Amerikan toplum ve kültüründe hiç değilse 1960'lara ve Yeni Sol adlı hareketin doğuşuna kadar varlığını koruyacaktı. İşte bu dönemki ilk "görücüye çıkışı"nda, incelemeye layık gördüğü yapıtların tanımı ve seçiminde aslında son derece geleneksel olan Hauser'in çalışması, bariz kuramsal ve siyasi yönelimi dolayısıyla saldırılara, hatta açıktan açığa karalamalara maruz kaldı.

1980'lerin ortalarında Marksizm'in sonraki bir versiyonu, 1930'lardan beri Batı Avrupa ve ABD'de kaybettiği saygınlığa karşılık ironik bir şekilde (yeniden) az çok entelektüel bir saygınlık kazandı. Ağırlıklı olarak medya ve kültürel çalışmalar programlarının akademideki gelişimiyle yayılmış; genelde feminist, yapısalcı ve psikanalitik tema ve bakış acılarıyla iç içe geçmiş bir Marksizm'di bu. Hauser'in tarihi ikinci kez görücüye çıktığı bu dönemde ilginç, ama genel olarak ham bir çalışma olarak görülmeye; Edward Said, Raymond Williams, Pierre Bourdieu ve T. J. Clark gibi çağdaş akademik sanat ve kültür tarihçileriyle ve kuramcılarla özdeşleşmiş disipliner bir uzmanlığın gelişiminde bir ön halka olarak değerlendirilmeye meyilliydi. Ancak 1980'lerde de büyük ölçüde sorgulamadan bıraktığı "sanat" kategorisine olan gözü kapalı güveni ile çalışma konusundaki ortodoks seçimleri yüzünden kültürel çalışmalar destekçisi pek çokları tarafından özünde aşırı sağcı olarak değerlendirildi. Bu sefer de örnek seçimindeki aleni ve örtük ilkeler yüzünden çalışmasının bir kez daha göz ardı edilebileceği anlamına geliyordu bu. Yine de *Sanatın Toplumsal Tarihi*, eleştirel bakımdan inişli çıkışlı talihi ve çoğu üniversitedeki süregiden marjinal konumuna rağmen, sanat tarihi kitapları arasında okunması –ya da en azından horgörüyle değinilmesi– gereken bir çalışma veya engel olarak kalmıştır. Peki neden hâlâ okunması ya da değinilmesi gereken bir çalışmadır?

Bu sorunun çok sayıda farklı, ama birbiriyle ilişkili yanıtı var. Seçtiği örneklerin sayıca azlığına rağmen Hauser'in çalışmasının tam boyutu ve bir hayli ayrıntılı olan atıfları ciddi miktarda saygı ve dikkat ister. Hauser'inkiyle kıyaslanabilecek başka bir İngilizce çalışma daha yoktur. Gerçi Hauser'in *magnum opus*'u[1] ortaya çıktığından beri pek çok tek ciltlik "sanat tarihi" denemesi olmuştur. Bunların en meşhuru ve kuşkusuz bilhassa Akademi dışında en çok bilineni, aslında tam da Hauser'in çalışmasından önce basılmış olan Ernst Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'dür.[2] Ancak Gombrich, gözü kara bir megalomaniyle böyle bir işe kalkışan kişinin sırtlanacağı yükün büyük ihtimalle farkındaydı. Bu yüzden kurnazlık edip Hauser'in aksine kendine başlık olarak "öykü" kelimesini seçti, ki bu başlık güvenilmezliğinin de mütevazı bir ilanıydı. Gombrich bu kelimeyi kullanarak kısa ve öz öyküsünün en nihayetinde uydurulduğunu, düzmece olduğunu ve dolayısıyla bir noktadan sonra ona "güvenilmemesi gerektiğini" de itiraf etmiş oluyordu. Hauser'in laf kalabalığıyla dolu *Sanat Tarihi*'nde ise böyle bir alçakgönüllülük yoktu. Çalışmanın ciddiyeti, özellikle Soğuk Savaş'ta, doktriner Marksizm'in Özgür Batı'daki savunucularından biri tarafından yayımlanmış başka bir sıkıcı veçhesi olarak görülmeye müsaitti. Ayrıca Hauser'in metni kesinlikle akmıyordu. Düzenli ve çok sayıdaki alt bölümlerin ardı arkası kesilmiyordu. Sadece nadiren (hatta bazen bariz biçimde rastgele) resimlerle örneklendirilmişti. Üstelik metin içerisinde resimlere özel referanslar yoktu. Bu kusurlar yetmezmiş gibi bir de metnin kendisi –Hauser'in iş birliğine rağmen– Stanley Goodman'ın yeterli olmaktan uzak yaklaşımıyla Almancadan İngilizceye çevrilmişti. Upuzun Almanca cümleleri, üst üste yığılan niteleyici yan cümlecikleri, genelde aşırı derecede soyut olan argümanlarıyla *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okumak bazen edebi bir Everest'e tüketici bir tır-

1 Latince "başyapıt". (ç.n.)

2 *Sanatın Öyküsü* (London: Phaidon, 1950). Gombrich'in Hauser'in çalışmasına ilişkin incelemesi için bkz. "The Social History of Art" ("Sanatın Toplumsal Tarihi"), Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays* (London: Phaidon, 1963) (*Bir Takıntı Üzerine Düşünceler ve Diğer Denemeler*), s. 86–94. Bu makale önce *The Art Bulletin*, Mart 1953'te yayımlanmıştı.

manış gibi görünür. Güneşli bir öğleden sonra papatyalı bir tepecikte gezinti yapmaya benzeyen Gombrich'in kitabıysa bununla kıyaslandığında üzücü bir karşıtlık sergiler.

Hauser'in Taş Çağı'ndan Film Çağı'na anlamlı bir sanat tarihi yazma konusundaki (megolamanyakça olsun olmasın) bütün hırsı zaten başlı başına belli miktarda bir ihtiyat gerektirir. Ancak yazarın araştırma gereçlerini kullanış şekli görünüşe göre böyle bir çalışmaya dahil edilmesi gereken onlarca çalışma alanına yönelik yüzeysel bir kavrayışın belirtisidir. Durum buysa, o hâlde Hauser'in çalışmasını ciddiye almamız için başka bir neden daha vardır. Nihayet son ciltte açıkça ileri sürdüğü iddiasının önemi de burada yatar: Aslında bunca çaba, kendimizi ve içinde bulunduğumuz çağı anlamaya çalışmak içindir. Ancak Hauser çalışmasına, okuyucu zorlu tırmanışına başlamadan eserin amacını ve önemini açık edecek bir önsözle giriş yapmayı unutmuştur ve bu ciddi bir hatadır. Gerçi mağara resimleri ve Paleolitik dönem çanak çömleğiyle ilgili ilk sayfalarında hiç belli olmayabilir, ama Hauser –sonradan geriye dönük söyleyeceği üzere– tarihi içinde bulunduğu çağı anlayabilmek için kullanmaktadır. "Tarihsel araştırmanın başka ne gibi bir amacı olabilir ki?" diye retorik bir soru sorar. Her ne kadar "yeni durumlar ve yeni yaşam biçimleriyle karşı karşıya kalmış, sanki geçmişle ilişkimiz kesilmiş gibi hissediyor" olsak da, "eski eserler"i ve onlara yabancılaşmış olduğumuzu bilmek, "şu sorunun cevabını bulmamıza" yardımcı olur: "İçinde bulunduğumuz bu çağda nasıl yaşayabiliriz, insan bu çağda nasıl yaşamalı?". Kişi sırf canı istiyor diye Everest Dağı'nın bir bölümünü (diyelim ki 20.000 fit civarındaki atmosferi ve tutunma noktasını) kolayca deneyimleyemez ya, okuyucu Hauser'e nispeten verim alacak şekilde şöyle bir "bakıp çıkabilir", yorulduğunda ılık ve bol oksijenli oturma odasına dönebilir. Fakat şimdiki zamanın baş döndürücü zirvesinde bulutlar ve sağanaklarla karanlıkta kalmış tarihin "bastığı yeri" bir anlığına da olsa mümkün olduğunca net görebilmek için Hauser'in metninin tamamını okumak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın ve kültürün yeriyle son bulan dört ciltlik çalışması boyunca tarihsel gelişim ve kırılmaları sap-

tayışını takdir etmek gerekir. Kişi ne kadar yükseğe çıkar ya da ne kadar uzağa giderse, aşağıya ya da ardına baktığında –en azından potansiyel olarak– görecek o kadar çok şeyi olur.

Bu acıdan bakıldığında Hauser'i harekete geçiren nedenler gerçekten iyimserdi. 1945'ten sonra dünya genelinde sosyalistler ve Marksistler toplumsal devrimleri, Marksizm'in tarihsel materyalizm olarak adlandırdığı bilimle meydana gelmiş bilimsel devrimlerin takip edeceğine inanıyorlardı. Hauser'in bakış acısı işte bu inancı yansıtıyordu. Ne var ki ABD'de komünizm karşıtlığının gelişimi, SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin Stalinleşmesi ve ABD ile Avrupa'daki Soğuk Savaş politikaları, sosyalist devrimin geleneksel kavramları ile 1950'ler ve 1960'lardaki dönüşüme karşı genel bir hayal kırıklığının ortaya çıkmasına neden oldu. Hauser'in akademik tutkusunda örneğini görebileceğimiz görkemli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel vizyona olan inanç kayboldu. Marksizmin "bilimsel" statüsüne güven, Marksist tarih anlayışı ve geleceğe dair yol haritası, savaş sonrası yıllarda yavaş yavaş, ama sürekli biçimde dağılarak yok oldu. Gerçi, en azından Fransız akademik kuramında, 1960'larda bir sure tarafsız bir noktada durduğu iddiasındaki yapısalcı fikirlerin katkılarıyla ya da 1970'lerde sınıf ve cinsel kimlik arasındaki ilişkileri kuramsallaştırmaya çalışan sosyalist feministlerle geçici olarak canlandı. Ama 1980'lerin ortalarında gelindiğinde, bölünmez bir kuramsal sistem olarak Marksizm ve uygulamalı bir siyasi öğreti olarak sosyalizm itibarsızlaştırılmıştı.[3] Failler Marksizm'in ezeli ve geleneksel düşmanları olduğu kadar yine bu ideolojinin bazı eski başrol oyuncularıydı da.

Bazı üniversitelerin kültürel çalışmalar ve sanat bölümlerinde hâlâ sağlam bir uzmanlık alanı olsa da, Marksizm Batı'daki kentsel kültür ve siyasetten fiilen kopmuştur. Hauser'in üçüncü cildinde iddia ettiği üzere Alman idealist felsefesinin 18. ve 19. yüzyıl-

---

3 Bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985) (*Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Bir Demokratik Siyasete Doğru*); Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory* (New York: Praeger, 1981) (*Tarihsel Materyalizmin Bunalımı: Marksist Teoride Sınıf, Siyaset ve Kültür*).

larda yaşadığı kopuş kadar kesin bir ayrılıktır bu. Hauser'in iddiasına göre entelektüelin "sosyal aktivist" olarak kaybedilmesi aslında modern estetizmin ("sanat için sanat") gelişimiyle ve sanatçının yabancılaşmış ve toplum dışına itilmiş kimse –Hauser'in yaşadığı çağda hâlâ hüküm süren sanatsal kişilik– şeklini almasıyla aynı doğrultuda gitmiştir. O hâlde Hauser'in sanat tarihi bir bakıma bu dönüşümün ya da düşüşün hikâyesidir. Otoritenin toplumsal aracı ve Kilise ya da Devlet propagandası olan sanatın, kültürlü burjuvazinin pahalı bir oyuncağına, akademik ve eleştirel entelijansiyanın felsefi bir reşimli bilmecesine dönüşerek düşüşünün öyküsü. Ama bizim dönemimiz Hauser'inkinden farklıdır. Marksizm siyasi rolünü ve entelektüel önemini şüphesiz kaybetmiştir. Fakat siyasetin diğer pek çok formu ile birçok toplumsal yaşam ve tarihsel analiz yöntemi, hem akademide hem de genel yönetim şeklinde önem kazanmıştır. Örneğin feminist, ırksal, cinsel, bölgesel ve ekolojik sorunlar, tek tek ya da bir bütün olarak, Marksist tarih ve toplum anlayışının sınıf analiz ve politikalarında temel ve öncelikli bir yer gasp eden bir "yanlış bilinç"[4] *değildir*. Aksine bu sorunlar Batı'da –Akademi'nin içinde ve dışında– yeni ve apayrı bir "sol liberteryenizm"i[5] yansıtmış ve kışkırtmıştır. Ama aynı zamanda, çeşitli sosyal aktivist hareketleri çağdaş kültüre yeniden sokmuş hem geleneksel hem yeni medyadan faydalanarak bir dizi sanatsal formun harekete geçirilmesine de yardımcı olmuştur. 1940'ların sonunda yazan Hauser bu gelişmeleri öngöremezdi, ama büyük ihtimalle böyle olmasını ummuştu. Onun bakış açısı kaçınılmaz biçimde görebildikleriyle sınırlıydı. Dolayısıyla bizim durduğumuz yerden, 1990'ların sonundan bakıldığında Hauser'in çalışması son derece eskimiş görünebilir. Her ne kadar anlatmaya çalıştığı on bin küsur yıllık tarihe kıyasla çalışmasının yayımlanmasının üstünden gecen yarım yüzyıla yakın zaman sözünü etmeye değmezse de, şüphesiz bizler şu an dağda Hauser'den daha yukarılardayız.

---

4 Marksist teoriye göre insanları aldatan ve içinde bulundukları gerçek toplumsal ve ekonomik durumu görmelerine engel olan düşünme şekli. (ç.n.)

5 Siyaset felsefesinde bireysel özgürlük, gönüllü iş birliği, ifade ve eylem özgürlüğünün vurgulanması. (ç.n.)

Öte yandan neyi görebildiğimizi ve neden onu görmek istediğimizi, kişinin çalışmasını yazdığı döneme ilişkin ayrıntılar belirler. Hauser on yıl sonra, 1961'de, diyelim ki ABD merkezli Soyut Dışavurumcu ressamların (Picasso'nun hâlâ son derece taklitçi, Hauser'in deyişiyle *natüralist* "modernizm"ini tamamen ıskartaya çıkarma iddiasındaki bu ressamların tam gelişmiş soyutlamalarının) elde ettikleri eleştirel üstünlüğün ya da halkla entelijansiyanın Marksizm'e ve Sovyet sosyalizmine duyduğu büyük inanç kaybının (gerçi Hauser Sovyet devletini ustu kapalı eleştiriyor ve toplumcu gerçekçi sanatla gizliden gizliye alay ediyordu) ışığında çok farklı bir kitap yazmış olabilirdi. O hâlde Hauser'i şimdi okumak önemli ve öğreticidir, çünkü artık metnin kendisi de tarihi bir önem kazanmıştır. Bize kendi değerlerinden bahseder, ki bu değerler İngiltere'de 1950'lerin başında faal olan sol görüşlü ve güçlü bir entelektüel sınıfın temsilcisidir.[6] Ayrıca Hauser'in tarihi ne sanıldığı kadar inceliksiz ne de doğrudan doğruya "Marksist"tir.

Hauser'i okumak bizi sanat tarihi disiplininin güncel durumu konusunda da bilgilendirebilir. Sistematik karşılaştırma yöntemiyle, alanın savaş sonrası gelişimindeki ve mevcut durumundaki devamlılık ve kırılmaların kaydını tutup değerlendirmemize olanak tanır. Okumak genellikle etkin ve şüphesiz çok değerli bir süreçtir. Okuduğumuz metinde anlam ve önem ararız, çünkü okuma eylemimiz özel bir hedef doğrultusunda gerçekleşir, kafamızda belli bir amaç vardır. Bir metnin *neden* okunmaya değer olduğuna dair pek az fikrimiz varsa ya da hiçbir fikrimiz yoksa, daha az dikkatli ve daha az verimli bir okuma yaparız. Hauser'in çalışmasına yaklaşırken, metin uzun ve çetrefilli olduğu için okuyucunun –dayanıklı olmanın yanı sıra– hem kendi amacına ilişkin net bir fikrinin olması, hem de metnin en çok hangi bölümünün faydasının

6 Bkz. Tom Steele, *The Emergence of Cultural Studies 1945–1965: Cultural Politics, Adult Education and the English Question* (*London: Lawrence & Wishart, 1997*) (*Kültürel Çalışmaların Ortaya Çıkışı 1945–1965: Kültürel Politika, Yetişkinlerin Eğitimi ve İngilizce Sorunu*).

dokunacağını bilmesi gerekir. Örneğin okuyucu Erken Rönesans Floransası'nda Kilise'nin verdiği eser siparişleri ya da Fransız İhtilali sırasında sanatçının değişen konumu hakkında paragraf sorusu hazırlamak için malzeme arıyorsa, ilgili bölümleri bulmak gayet kolaydır. Hauser'in metnini kullanmak için bütünüyle mantıklı ve muhtemelen onun da öngördüğü bir gerekçedir bu. Ama çalışmanın *tamamını* dikkatle okumak, birbirinden farklı tarihsel dönemlerin basit bir toplamından çok daha fazlasını ortaya çıkarır, ki yazıldığı dönemde de niyeti tartışmasız buydu. Çünkü çalışma, bize "sanat" denen şeyin nasıl ortaya çıktığını ve Batı toplumuyla birlikte 20. yüzyılın ortasında yazarın karşı karşıya olduğu şeye nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışır.

Hauser bu konuda işimizi kolaylaştırmaz. Kitap, ne amacına ve yöntemlerine ilişkin bir genel önsöz içerir, ne de önemi ve öne sürdüğü varsayımlar hakkında kısa bir açıklama yapar. Çalışmada ne ("sanat" ya da "üslup" gibi) metnin anahtar kavramlarına dair bir tanım, ne de örneklerini hangi ilkelere göre seçtiğine ilişkin bir savunma mevcuttur. Oysa önsöz niteliği taşıyan bu tür bir malzemenin çalışmaya dâhil edilmesi, son yirmi beş yıl içinde sosyal bilimlerde akademik kuramın "refleksivite"sinin[7] bir parçası olmuştur. Kültürün ve sanat tarihinin hem "geleneksel" hem "radikal" addedilebilecek eski geleneklerindeki rehavetin üstüne gitme konusunda gerçek bir ilerleme teşkil etmektedir. Buna karşın Hauser çalışmasının belli bir okuyucu türüne yönelik olup olmadığını bile belirtmez. Argümanlarının ne derece anlaşılır olduğundan adeta bihaberdir. Gerçi çalışmasından isteyen herkes *faydalanabilir*. Fakat üslubunun zorluğu, (özellikle görsel örnekler söz konusu olduğunda) on bilgi isteyen bazı konulardaki tutumu ve ekonomik, toplumsal, kültürel ve entelektüel tarih gibi çok çeşitli meseleleri tartışması, okuyucunun son derece eğitimli ve Hauser'in temel ilkeleriyle hemfikir olmasını gerektirir. Üstelik metin, bu okuyucunun yazarın soyut, "bağlayıcı mantığı" ile Mark-

7 Felsefe ve sosyal bilimlerde bir disiplin, kuram ya da ideolojinin, araştırma ya da düşünme nesnesi konusunda kullandığı bakış acısı, yöntem ya da stratejileri kendi düşünce veya teorilerine uygulaması. (ç.n.)

sist analitik araçlarının kullanımı arasında ilişki kurmakla daha çok ilgilendiğini de farz eder.

Hauser'in tavrı ve kullandığı retorik de itici gelir, çünkü doktrinerdir. Genelde, özellikle ilk ciltlerde, buyurgan ve tumturaklı bir üslupla yazar. Görünüşe bakılırsa, çalışmasının eleştiriye acık olup olmadığı konusuyla ya hiç ilgilenmemiş ya da pek az ilgilenmiştir. Anlatısının güvenilirliğinden şüphe duyuyormuş gibi de görünmez. Oysa son yıllarda ortaya çıkmış refleksivite kuramı, yazarın kendinden çok emin olduğu bu tür durumlara karşılık, şüpheci yaklaşımları ve "açıklama yanlısı bir tevazu"yu üstün tutmaya başlamıştır. Hauser'in argümanının eleştiriye kapalılığı, büyük ölçüde 1940'ların sonundaki Marksist tarih ve kuramın mizacını yansıtır, ki o dönemde Marksizm taraftarları Marksizm'in –diyalektik materyalizmiyle felsefi olarak su sızdırmaz– "bilimsel" temelinden hâlâ emindiler. Marksist dünya görüşünün doğruluğuna güvenleri tamdı, çünkü bu görüş Marksist ilkeler üzerine inşa edilmiş "gerçek" bir sosyalist toplumun mevcudiyetiyle onaylanmıştı. Fakat bu eleştiriye kapalılık, Hauser'in anlatısındaki kesinliğin gerçek olmaktan ziyade görünüşte bir kesinlik olduğunu gözler önüne serer, nitekim yazarın kendine duyduğu güven 19. ve 20. yüzyıla gelirken temelinden yıkılmaya başlar. Hauser, kültürel analizin *diğer* pek çok kuram ve geleneğini –örneğin Rönesans'ın "liberal" kavramını, Alois Riegl ya da Heinrich Wolfflin gibi sanat tarihçilerinin "biçimci" yöntemini veya daha önce de bahsi gecen Alman idealizminin "toplumsal gerçeklerden kaçış"ını– kupkuru bir eleştiriye tabi tutar. Dördüncü cildin sonunda Marksizm'in *kendisini de* tarihselleştirerek bu işlem neticesinde onu 19. yüzyıla özgü "maske düşüren ideolojiler"in, Nietzsche ve Freud'un ürettiği kuramların yanına ayrı bir madde olarak yerleştirir. Bu şekilde kendisinin –ve Marksizm'in– tarih konusundaki "üstünlüğünün" birçok yönden yetersiz olduğunu, deneme niteliği taşıdığını ve düzeltilmeye ihtiyaç duyabileceğini sezdirir. Bu iması son ciltte, Sovyetler Birliği'nde sanatın ve kültürün yerine ilişkin bölümde önemsizmiş gibi gösterdiği, ama aslında ciddi olan kaygılarına da kısmen yansımıştır.

Hauser, çalışmasına dahil ettiği yapıtlar, sanatçılar, dönemler ya da coğrafi bölgeler konusunda ister istemez son derece seçici davranmış, dolayısıyla seçkisini bir hayli sınırlı tutmuştur. Yoksa Taş Çağı'ndan gelip günümüz sanatını da kapsayacak bir sanat tarihi nasıl yazılabilir? Yine de böyle bir seçkiyi haklı çıkarma çabası ya da onu sadece onaylamak bile, yazarın doktriner üslubunu yumuşatmaya çalışmak olur, ki bu üslupsal özellik, tarihteki binlerce yılı 500 sayfaya sığdırmaya çalışan ilk iki ciltte bilhassa apaçık ortadadır. Hauser, büyük ihtimalle sadece en önemli olduğunu düşündüğü örnekleri çalışmasına dahil etti. Ne var ki çalışmada bu bile doğrudan söylenmez. Ayrıca anlatısı okuyanda öyle bir etki bırakır ki, okuyucu kapsamlı bir araştırmaya davet edildiğini değil de ders dinlediğini hisseder. Metin ve okuyucu bazen "olgular"ın altında eziliyormuş gibi görünür. Bu durum özellikle Hauser toplumsal ve tarihsel bakımdan kapsamlı bağlamsal malzemeyi metin içinde rastgele kullandığında ya da 19. Yüzyıl sonlarını anlatırken ortada belli bir neden olmaksızın Fransa'dan İngiltere'ye ya da Rusya'dan Almanya'ya gidip geldiğinde ortaya çıkar. Marksist bakış acısına rağmen, Hauser'in sanat tarihi ana hatlarıyla şüphesiz oldukça ortodokstur. Anlatısı da geleneksel sanat tarihi terminolojisi kullanımı ve sanat eseri betimleme yöntemleri (gerçi bunlar sayıca bir hayli azdır ve nadiren karşımıza çıkar) ile Büyük Eserler kanonunun savunulmasını temel almıştır. Ayrıca Hauser'in sanat tarihi özellikle Mısır, Bizans ve Babil eserlerini Batı Avrupa geleneğine dahil edişindeki "kültürel emperyalizm"iyle açık biçimde ve hiç pişmanlık duymaksızın "Batılı"dır ya da "Avrupa merkezlidir". Bu nedenden ötürü Marksizm'ine karşın, Edward Said'in eleştirel terimiyle ifade edecek olursak "oryantalist" bir metin olarak değerlendirilebilir.[8]

Tarihsel bakımdan muazzam kapsamı ve sınırlı sayıda eser secimi göz önünde bulundurulduğunda, Hauser'in çalışmasının re-

8 Bkz. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991) (*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*); Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (London: Vintage, 1991) (*Kara Athena: Klasik Medeniyetin Afro-Asyatik Kökleri*); *Edward Said, Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993) (*Kültür ve Emperyalizm*).

sim, heykel ya da baskı türlerine (veya diğer yapıtlara) ilişkin çok az özel "teknik" bilgi ya da analiz sunması şaşırtıcı gelmemelidir. Anlatımının soyutluğu çoğu zaman – "toplumsal üslup" olarak tanımlayabileceğimiz olgu hariç– bu seviyenin altında kalan herhangi bir konunun ele alınmasını imkansızlaştırır. Burada bahsi gecen toplumsal üslup, Hauser'in belli bir dönemde, belli bir üretici grubuna özgü olduğunu iddia ettiği sürekli bir temsil biçimidir. Bu arada Hauser "üslup" terimini de hiçbir yerde güçlü bir analize tabi kılmaz. Bunun yerine bu terimden bir sürü farklı ve bazen kafa karıştırıcı anlamın çıkmasına ve bu anlamların başından sonunda dek anlatının tamamına eşlik etmesine izin verir. Ara sıra bazı yapıtları ayrıca ele alsa da, bu hiçbir zaman birkaç paragraftan daha uzun sürmez. Anlatısı, tanıdık üsluplarla ilgili soyut kavramların geleneksel sanat tarihine uygun biçimde tekrarlanıp durmasıyla sürer gider: "Maniyerizm" (gerçi bunun birden fazla türü olduğunu iddia eder), "Barok" (aynı şekilde farklı türleri vardır) ya da "Empresyonizm" (19. yüzyıl Fransası'nda resim, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi geniş bir yelpazeye yayılmış bir dizi konuyu ele alırken ayrım gözetmeksizin kullandığı bir terim). Bu analitik ve anlatısal araç, Hauser 19. yüzyıl sonuna geldiğinde güzel sanatlardaki "toplumsal üslubun" –karmaşık tarihsel nedenlerden ötürü– neredeyse hepten çöktüğünü iddia edene kadar devamlılık gösterir. "Sanat tarihi" ancak bu noktadan itibaren görünüşte sıradan bir dünyada yaşayan, ama tamamen yetersiz amaç ve yöntemlerle hareket eden bambaşka bireylere ait eserlerin gerçek tarihine dönüşür. Öne sürülen bu gelişime dair tahayyül ve ipuçları, çalışmanın daha başlarında –söz gelimi Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo ve eserlerinden bahsederken– ortaya çıkar. Daha yakın tarihli sanattaki mevcut ayrıntı yoğunluğu, "toplumsal üslupları" homojenleştirirken ayırt edici özellikleri analitik bir indirgemeciliğe tabi tutmaktan kaçınmamız hususunda bizi uyarır. Ne var ki bu durum göz önünde bulundurulduğunda Hauser suçlamalara açıktır, çünkü yeterli tarihi kanıtlar ileri sürülürse, daha önceki soyut kavramlarının da (Gotik'ten daha eski dönemlere kadar uzanan üslupsal isimlendirmeler) aynı şekilde mantığa aykırı olduğu gösterilebilir.

Hauser'in üreticiler ve ürünler hakkındaki anlatısı, ana akım sanat tarihini büyük ölçüde yeniden üretiyorsa da, her cilt için seçtiği üst başlık (*Sanatın Toplumsal Tarihi*) metnin sıradan ve vasıfsız bir "tarih"ten farklı, muhtemelen daha iyi ya da daha doğru bir şey sunmaya devam edeceği hissini verir. Ancak Hauser'in çalışması birçok bakımdan sanat tarihinin geleneksel betimleyici terminolojisinin büyük kısmını sadakatle –hatta dogmatik biçimde– sürdürür. Daha önce de belirtildiği gibi, Hauser hem nispeten belli tarihsel dönemlere özgü temsil formları (örneğin "Maniyerist", "Rokoko", "Barok" vb.) için, hem de "tarih ötesi" ya da "çığır açan" anlatım biçimleri için aynı üslup isimlerini kullanır. "Natüralist", "stilize edilmiş", "Klasisist" gibi bu tür üslup isimleri, bir kez daha ortodoks sanat tarihi anlayışını izleyen Hauser'e göre kültür tarihinde yüzlerce yıl nispeten değişmeden kalmıştır. Hauser'in sanat tarihinin genel yöntemlerine *yaptığı* "üslup atama" ve "üslubu dönüştürerek kullanma" olarak da adlandırabileceğimiz yeni analitik katkı, öne sürülen bu tür üslupsal özellikler ile sosyoekonomik gelişimdeki bir dizi değişim arasında ilişki kurma çabasıdır. Hauser, sanattaki "gelişim"in ve "ilerleme"-nin buna karşılık gelen bir dinamizmle, Taş Çağı'ndan bu yana insan topluluklarının örgütlenmesinde mevcut olan "tarihsel bir mantık"la –anlaşılması güç de olsa– ister istemez ilişkili olduğunu görmek ister ve bunu bize de göstermeye çalışır. Bu tanımlama –ya da karşılıklı ilişki– Hauser'in Marksist "toplumsal" sanat tarihinin temelidir.

Sanat tarihi yöntemlerinin özen isteyen geleneksel "işçiliği", kendine özgü "görsel analiz"in –sanat erbaplığı, Erwin Panofsky'nin "ön ikonografik" ve ikonografik kuralları, sanatçının amacının yeniden yapılandırılması vs.– ölçülü formundan çıkar. İşte Hauser'in anlatısında bu işçiliğin yerine üslup ve sosyoekonomik gelişim arasında ilişki kurmaya yönelik caba geçmiştir.[9] Açık-

9 Bkz. Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995) (*Sanat Tarihi ve Yöntemleri: Eleştirel Bir Antoloji*); Marcia Pointon, *History of*

lamalar genellikle son derece soyut bir seviyede gerçekleşir. Birbirinden bariz biçimde farklı ekonomik, kurumsal, siyasal ve sanatsal olgulara ilişkin, "denklik" ya da "uzlaşma" gibi karmaşık ve bazen de tartışmaya bir hayli acık kavramlar kullanılır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel bir eğitim almış pek çok sanat tarihçisinin Hauser'in hedef ve iddiaları karşısında çarçabuk sabrını yitirmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. Hauser'in entelektüel ve siyasi gerekçelerine karşı kayıtsız ya da aslında muhalif olan bu sanat tarihçileri –Hauser'in açıklamaları son derece soyut bir seviyede gerçekleştiği ve şüphesiz muazzam boyutlarda olan projesi belli tarihsel ayrıntılara kaçınılmaz biçimde giremediği için– yazarın birçok iddiasını ya aksiyomatik[10] ve dolayısıyla bayağı bulmuşlar ya da bu iddiaların ampirik olarak kanıtlanamaz, dolayısıyla da kısır ve uçuk olduğunu düşünmüşlerdir. Söz konusu sanat tarihçilerin bu yaklaşımları hâlâ devam etmektedir.

1960'lar ve 1970'lerde, Hauser'in tarihiyle ilgili eleştirilerin çoğu şu varsayımı temel alma eğilimindeydi: "Gerçek" sanat tarihi, belli sanat eserleri, bir sanatçının *külliyatı* veya belirlenebilir bir ekol, üslup veya eğilim oluşturduğu düşünülen bir grup sanatçı ya da yapıt üzerine yapılmış ayrıntılı, betimleyici ve analitik bir tür çalışmadır. Sanat tarihinde açıklama ve değerlendirme konusundaki genel sorunlar –söz gelimi "Romantizm"in anlamları ya da soyut bir resimdeki figüratif "özerklik" meselesi– şüphesiz ciddiye alınmaya başlanmıştı. Konferanslarda münazaralar yapılıyor ve çağdaş akademisyenler birbirlerine muhalif sert eleştiriler yayımlıyorlardı. "Sanat tarihi" artık üniversitelerde ders olarak da okutuluyordu ve bu, alana ilişkin temel varsayımların durumu ve önemi, genel olarak kavramlar ve değerler üzerine tartışmaların başladığının bir göstergesiydi. 1980'lerin başlarında İngiltere'deki Open University'de, bilhassa modern sanatla ilgili karmaşık kuramsal ve felsefi sorunları ele alması tasarlanmış bir sanat tarihi bolumu resmen açıldı. Fakat bir grup özel tarihsel örnek olay ça-

---

Art: A Students' Handbook (London and New York: Routledge, 1994) (*Sanat Tarihi: Öğrenciler İçin El Kitabı*).

10 Kanıtlanmamış ama doğru olduğu kabul edilen kavramlara dayalı olan. (ç.n.)

lışmasıyla konuya akıllıca yaklaştı.[11] Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ndeki hatalarından biri, "meta–tarihsel" ve kuramsal meselelerini, en azından 1950'lerde ve 1960'larda "doğru düzgün" bir sanat tarihinin örnekleri olarak kabul edilecek örnek olaylarla yeterince ilişkilendirmemiş olmasıydı. Bu –özellikle de Hauser'in metni lisans eğitiminde verim alınacak şekilde kullanılmak isteniyorsa– çok makul bir itirazdı, hâlâ da öyledir. Çünkü Hauser'in genelde yalnızca dolaylı yoldan atıfta bulunduğu sanat eserlerine ilişkin sınırlı bilgiye sahip öğrencilerden, yazarın farz edilen soyut toplumsal gelişmeler ile bu türden ampirik malzeme arasında kurduğu son derece karmaşık ilişkileri anlamaları ve sonrasında da bunları değerlendirmeye tabi tutmaları beklenir.[12]

Hauser'in amaç ve yöntemlerini bir genel önsözde netleştirmeyi reddetmesinin yanı sıra, (her ne kadar çalışmasının ilerleyen bölümlerinde sarsılsa da) genelde tepeden bakan bir tavır benimsemiş olması, 1980'lerin ortasında Yeni Sanat Tarihi ortaya çıktığında büyük ihtimalle yine eleştirel bir yanıt alacağı anlamına geliyordu. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni önce geleneksel sanat tarihçileri, soyutlamalarının hamlığı ya da yavanlığı yüzünden, çalışma belli başlı sanat eserleri ile bu eserlerin üretimi ve algılanışı arasında anlamlı bir ilişki kuramadığı için eleştirmişlerdi. Şimdi ise, Yeni Sanat Tarihi'nin yaklaşık son on beş yıldır disiplini yeniden inşa etme girişimlerinden sorumlu, son dönemlerde politize olmuş gruplar tarafından tutucu, cinsiyetçi, ırkçı ve seçkinci olmakla yargılanır. Bu suçlamalar da yine tamamen makuldür. Söz gelimi Hauser –yüzyıl ortasına özgü toplumsal cinsiyeti ve mensubu olduğu sınıf ile siyasi ve akademik eğilimleri yüzünden– kadınların alelade ya da önemli sanatçılar olarak tarihteki varlık ya da yokluklarını sorgulamakla bariz biçimde ilgili değildir. Aynı şekilde, bu konumlara niye geldiklerinin ya da gelemediklerinin sosyolo-

---

11 *Modern Art and Modernism: Manet to Pollock* (Milton Keynes: The Open University, 1983) (*Modern Sanat ve Modernizm: Manet'den Pollock'a*). On üç ders kitabı ve ilgili materyal.

12 Bunu Hauser'in *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1965) (*Rönesans'ın Bunalımı ve Modern Sanatın Doğuşu*) adlı çalışması ile karşılaştırınız.

jik nedenleriyle de ilgilenmemiştir ki, bu iki soru feminist sanat tarihçilerini yıllardır meşgul eden belki de en önemli sorunlardır.[13] (Bununla birlikte Hauser, sanata meraklı kitledeki değişimden bahsederken kadınların konumunu birkaç kez ele alır, hatta sanat hamisi ve "ilham perisi" olarak oynadıkları rollere bile zaman zaman değinir. Ayrıca I. ciltte Antik toplumların el sanatları yapıtlarının üretimini anlatırken aniden ve ilginç bir şekilde "kadınlık" ile yaratıcılık meselesi gündeme gelir, ama Hauser basit bir ilişki kurmayı hemen reddeder.)

Hauser benzer şekilde –ama yine tahmin edildiği gibi– sanatsal üretim ve sanatın algılanışında ırk, cinsel yönelim ve etnisite ile ilgili meselelere ya da bunların önemine karşı da "kör"dür. Oysa bu konuların hepsi, Avrupa ve ABD'de Yeni Sanat Tarihi'yle ilgilenen pek çoklarının "özne konumu"[14] ya da "yaşam tarzı"na ilişkin politika ve teorilerinin çekirdeğini oluşturur. Bununla birlikte sanat tarihi disiplinindeki bu revizyonist aşama, yalnız Yeni Sol'un liberter politikalarını temsil edenleri içermekle kalmaz (ki "sanat"ın doğası gereği seçkinci olduğuna ve onun yerini "popüler kültür"ü oluşturduğu düşünülen imge ve yapıtların alması gerektiğine inanan bazıları da buna dâhildir). Metinsel ya da görsel analizdeki yeni akademik teknikler de Yeni Sanat Tarihi'nde, en azından başlarda, önemli bir yer tutar. Bunların çoğu Fransız kökenlidir, bazıları bilimsel olarak nesnel olduğunu iddia eder. Neticede "yapısalcı" ve "post-yapısalcı" yöntem ve felsefeler Hauser'in Marksizm'ini dümdüz eder. Onu "yansıtmacılık",[15] "mekanik in-

---

13 Bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, 1987) (*Eski Hanımlar: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988) (*Görme ve Farklılık: Kadınlık, Feminizm ve Sanat Tarihleri*).

14 Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyle ilgilenen Foucault'ya göre bireyler toplumsal alandaki karmaşık, çoğul ve değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerler ve aynı zamanda bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığıyla bir özne konumu alırlar. (ç.n.)

15 Yansıtma kuramına göre sanat insanı, hayatı, doğayı ve toplumu bir aynaymışçasına yansıtır. Bu bağlamda sanat yapıtında yansıtılan şeyin "gerçeklik" olduğu iddia edilir. Marksist estetik bu noktada 19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramı kapsamında ortaya çıkmış bir realizme dayanır. (ç.n.)

dirgemecilik" ve "teleolojik tasarım"[16] gibi analitik olmamışlıklarla sürekli suçlarlar. Ancak yeniden dirilen post-yapısalcı akademik Marksizm de bu oyunu (daha iyi olmasa bile) en az Foucault, Lacan ve Derrida'nın takipçileri kadar iyi oynayabilir. Bu düşünürlerin takipçileri Hauser'in kavram, analiz ve değerlerinin, "İkinci Enternasyonal" ile "Üçüncü Enternasyonal"in Karl Kautsky, Franz Mehling, George Plehanov ve hatta Georg Lukacs gibi ideologlarına ait Marksist yöntemlerin yavanlığıyla karaya oturduğunu düşünmektedirler.[17]

Ancak amaç Hauser'in metnini *tarihsel olarak* anlamak ve taşıdığı önemi bu temel üzerinden belirlemektir. Bu çalışmanın sanat tarihi yönteminin baştan sona inşası, "kültürel Marksizm"in yeniden canlandırılması ya da benzeri bir şey için uygun bir temel olduğu öne sürülemez; zaten bu tek başına hiçbir kitap için söz konusu değildir. Fakat çalışmanın görmezden gelinen amacı bize kesinlikle şunu söyler: Hauser, Marksizm'in eşsiz bir açıklayıcı potansiyele, bir dizi güvenceye, 1951'de bu disiplindeki diğer her şeyden daha ustun bir grup değere sahip olduğuna inanmıştır. Ama bu güveni, daha kendi metninde sistematik olarak ve gittikçe artan bir şekilde zayıflar. Hauser'in "öz yıkımı" olarak adlandırabileceğimiz bu durum kitabın en ilginç özelliğidir. Muazzam boyuttaki çalışma heterojen ve değişkendir; parçalara ayrılmıştır. Çok sayıda özgün içgörü ve samimi ahmaklıktan oluşur; etkin ve yaratıcı revizyonlarla doludur. Ana akım sanat tarihinin birçok unsurunu hâlinden memnun bir şekilde yeniden üretir. Göz korkutur, azarlar, otoriterdir; ama aynı zamanda sorgulayıcı ve şüphecidir.

Hauser de Marx gibi bazen, işine geldiğinde, "Marksist olmadığını" ilan etmeye hazırdır. Aslında metninde çoğu kez, sanatla toplumsal gelişimi kendi yaptığı gibi ilişkilendirmeye kalkışan *diğerlerini* eleştirecektir. Söz gelimi Wilhelm Hausenstein –Hauser'e göre haksız biçimde– Antik sanatın geometrik üslubu ile erken dö-

---

16 Yaşamın, tarihin, varoluşun bir amaca yönelik olduğu iddiasındaki düşünce biçimi. (ç.n.)

17 Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) (*Marksizm ve Edebiyat*).

nem “tarım demokrasileri”nin komünizmi arasında bir benzerlik olduğunu iddia etmeye yeltenmiştir. Hauser bu tür yanıltıcı ilişkilendirmeleri tekrar tekrar “kaçamaklı kelime oyunları” –hakikate engel olmak ya da onu saklamak için anlam kargaşasından faydalanmak– olarak reddeder. Fakat kendi bağıntıları da ister istemez aynı analitik işlemi sahneye koyar: Önce bir ya da bir grup eserin doğasında mevcut olan bir dizi özellikten (örneğin belirgin bir “toplumsal üslup”tan) faydalanır. Sonra bu özellikleri, belli bir toplumsal gelişimin doğasına özgü olduğu iddia edilen başka bir grup seçilmiş özellikle eşleştirerek bunları organik biçimde “yansıttıklarını”, hatta kısmen “oluşturduklarını” öne sürer. Gerçi Hauser, H. Hoernes ve O. Menghin’inkiler gibi, gerekli ve kaçınılmaz ilişkiler varsayan basit ya da “özcü”[18] bağıntıları suçlamakta haklıdır. Zira Hausenstein’ın aksine Hoernes ve Menghin “geometrik üslubun karakter olarak kadınsı olduğunu” iddia etmiştirler. Ne var ki Hauser’in kendi analitik yapısı da –ki bu hâliyle adeta bir gökdelendir– özünde aynı tuğlalardan inşa edilmiştir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*’ni okuma eylemi, kişinin yazarın o an kurduğu bağıntıyı “sevip sevmemeye” ya da “hoş bulup bulmamaya” karar vereceği bir oyuna dönüşme tehlikesini taşır. Napolyon yönetimindeki devrimci Fransız toplumunun “toplumsal düzeni”, bir David resmindeki biçimci ve anlatısal “görsel düzen”le doğruluğu ispat edilebilir şekilde “ilişkilendirilmiş” midir (yani bu toplumsal düzen, bu görsel düzenle doğrulanmış mıdır)? İkisi de aynı ölçüde dönemin Fransız sanatı ve toplumunun bir “gerçeği” midir? Sinema filminin parçalanmış, tersine çevrilebilir zaman ve mekân, 20. yüzyılın başındaki modernliğin “deneysel boyutu”nun “nesnel” bir veçhesi midir? Neticede bu tür iddialar ne “kanıtlanabilir” ne de “çürütülebilir”. Biraz sanat eseri gibi olurlar; beğenimize göre severiz ya da sevmeyiz. Aslında bu en nihayetinde Hauser’in anlatısının güvenilirliğinin büyük ölçüde bir “inanç” meselesi olduğunu ya da tarihin amacı ile kültürün anlamına dair belli bir görüşe

18 Türkçeye bazen “esansiyalizm” ya da “esasçılık” olarak da çevrilen özcülük, felsefede belli bir türe dâhil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu, bu özün kalıcı, değiştirilemez ve sonsuz olduğunu iddia eder. (ç.n.)

adanmışlık olduğunu söylemektir. Marksizm 1950'lerin başında toplumsal devrimi destekleyen entelektüellerin ve popüler akımların sadakatini kazanabilmişse de, şüphesiz günümüzde böyle bir destek alamaz. Bunun olası sonuçları karmaşıktır.

Yeni Sanat Tarihi'nin apaçık siyasi türleri kadın, ırk, cinsiyet, popüler kültür ve etnisite sorunlarını, sanat tarihi disiplininin mevcut hâliyle genellikle üretken bir ilişki içine soktu. İşte en azından bu apaçık siyasi türleriyle Yeni Sanat Tarihi, Hauser'in metnindeki bu eksikliklere meydan okur. Ama her ne kadar *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu alanı öğrenmede baz alınamıyorsa da –ki alınmamalıdır da– okuyucuya birçok değerli içgörü ve gözlem sağlayabilir. Bu içgörü ve gözlemler, feministlerin, Batı dışındaki kültürlerle ilgilenen akademisyenlerin, gey ve lezbiyen revizyoncuların yanı sıra hayaletleri hâlâ üniversitelerde dolaşan ve sayıları gittikçe azalmakta olan Marksistlerin uğraşlarını desteklemek için kullanılabilir. Hauser'in değerli çalışmasının bir kısmını aynı şekilde kendi çalışmalarıyla birleştirebilen bu Marksistler, artık Yeni Sanat Tarihi'nde büyük ölçüde unutulmuşlardır.[19] Ama disiplinin kuramsal temellerinin radikal biçimde parçalanışı ile –hem üstün bir entelektüel sistem olarak, hem de kapitalist toplumları dönüştürme aracı olarak– Marksizm'e olan inancın kaybolması, iş Hauser'in çalışmasını değerlendirmeye geldiğinde geriye muğlak bir miras bırakmıştır. Bu çalışma bir yandan sol-liberal Akademi ve kültür için şüphesiz bir ilerlemedir, çünkü artık "sınıf"ın ve "ekonomi"nin toplumsal gelişim ile sanatın önemini tek başına ya da ağırlıklı olarak belirlediğini savunmaz. Öte yandan çağdaş sanat tarihi parçalara ayrılmıştır ve bundan böyle tüm teori ve yöntemleri varsayımsal bir disipliner konumda birleştirebilecek, Jean-François Lyotard'ın ünlü "meşrulaştırıcı üst anlatı"sı[20] –kabul görmüş kapsayıcı bir ilke– gibi *bir şey* içermez. Elbette geç-

---

19 Bkz. (Ed.) A. L. Rees ve F. Borzello, *The New Art History* (London: Camden Press, 1986) (*Yeni Sanat Tarihi*).

20 Lyotard'a göre totaliter sistemler istikrarı ve düzeni sağlamaya çalışır. Bunu da modern toplumlarda "büyük anlatılar" aracılığıyla yapar. Bu "büyük anlatı" din, tarih, bilgi ve özgürleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlardır. "Üst anlatı" olarak da bilinirler. (ç.n.)

mişte sanat tarihinin birlik ve bütünlük içinde olduğu, saf ve berrak bir altın cağı deneyimlediği bir zaman hiç olmadı. Tanımlama ve analiz yöntemleri her zaman heterojen olmuş, çoğunlukla çekirdek bilgiyi üretenlerin kurumsal düalizmi yansıtmıştır. Bilgiyi üretenlerin çıkarları hem küratöryeldir hem pazara (sanat erbaplığı ve köken avcılığına[21]) yöneliktir. Hem akademik hem pedagojiktir ("üslup ve medeniyet" çalışmaları). Ama 1970'lerin ortalarına kadar disiplin, çalışmaya değer bulunan sanat eserleri kanonundaki genel değişmezlik bakımından tartışmaya acık bir görece bütünlük sergiledi. Bu bütünlük, 1970'lerde ve 1980'lerde medya, sinema ve popüler kültür çalışmalarının tomurcuk vermesiyle birlikte çabucak bozuldu.

Hauser'in metninin büyük bir kısmı alenen Marksisttir, dolayısıyla yöntem olarak "radikal"dir. Daha önce değinildiği üzere, kültürel yapıtlar seçkisi bakımından gelenekseldir, bu yüzden de "muhafazakârdır". 1980'lerdeki "kültürel Marksizm" ise aksine "estetik değer" konusunda son derece şüpheciydi. Bu estetik değeri ya savunulabilir analitik bir kategori ya da kanonu "güvence altına aldığına" inanılan insani deneyimin esası olarak yorumluyor ve bu iki görüşü de ideolojik yanılsamanın ya da "yanlış bilincin" örnekleri olarak görüyordu. Kanonların tek kelimeyle aldatıcı olduğunu, parti yanlısı tercihlerin tarafsız ve nesnel kategoriler olarak kılık değiştirdiğini iddia ediyordu. Kültürel değer meselesindeki bu tür aşırı görelik, yapısalcı ve post-yapısalcı kuramlar ile alımlama kuramına[22] benzer biçimlerin tipik özelliğiydi. Bu türden bir görelik, 1970'lerden önce faal olan Marksistlerin hiçbir yazısında kendine yer bulmamıştı. Hauser'in metni ise hükümlerle, konudan sapmalar ve derin düşüncelerle doludur. Bunlar yazarın (Akademi'deki Kültürel Çalışmalar'ın ideologları tarafından genelde "burjuvaya özgü" olarak yaftalanmış) son derece ge-

---

21 Burada bir sanat eserinin daha önceden kimlerin velayetinde olduğuna dair yapılan kronolojik çalışma kastedilmektedir. Bu tür kronolojik çalışmaların söz gelimi II. Dünya Savaşı sırasında kaçırılan eserlerin bulunmasına büyük katkısı olur. (ç.n.)

22 Sanat bağlamında alımlama kuramı, izleyicinin kendine özgü bilgi birikimi ve beklentilerle sanat eserine yaklaşarak onu çözümleme, yeniden yorumlama ve değerlendirme etkinliğidir. (ç.n.)

leneksel beğeni ve değerlerini işaret eder. Theodor Adorno, Herbert Marcuse, A. S. Vasquez, Lukacs ile bizzat Marx ve Engels gibi daha önceki etkili Marksist eleştirmenlerin ve kültür yorumcularının çizgisinin aynısıdır ya da ona yakındır.[23] Şaşmaz "sosyolojik yöntemi" ne olursa olsun, Hauser durmadan "insan ruhu" adında gizemli bir fenomeni savunur. Sanatsal niteliğin tarif edilemez olduğuna yönelik inancını vurgular. Hatta görünüşe göre dördüncü cildin sonlarına doğru zaman zaman Marksist "nesnelliğini" peşin hükümlü öznelliğin farklı bir türüyle değiştirmiş gibi görünür, ki bu da Marcel Proust'un düzyazılarında, Henri Bergson'un felsefesinde ya da Sürrealistlerin resimlerinde karşılaşılabilecek türden bir öznelliği çağrıştırır.

Geleneksel kanonik eser seçimine duyulan bu güven ile deneyim ve değerlendirme konusunda sanatta "estetik özerkliğin" savunuculuğuna ek olarak, Hauser Marksist ilke ve yöntemleri kullandıklarını iddia edenlerin yavanlığını da sık sık eleştirir. Gördüğümüz üzere bu bazen (Hauser'e göre analitik karmaşıklığı tek bir sosyolojik ya da psikolojik belirleyiciye indirgemek gibi) "varoluşçu" eğilimler sergileyenlere ya da üslup ve sosyoekonomik gelişim arasındaki bağıntıları Hauser'in deyişiyle "kelime oyunları" üzerine temellendirenlere yönelik bir eleştiridir. Gerçi Hauser, Riegl ya da Wolfflin gibi tarihçileri, sanat üsluplarında etkili olan "içsel kanunlar" diye "biçimci" bir mefhuma bel bağladıkları için birçok kez eleştirir. Buna rağmen kendisi de gerektiğinde bu kavramın farklı versiyonlarını kullanır. Örneğin "Natüralist" ya da "Klasisist" gibi geniş bir zaman dilimini kapsayan üslup isimlerine ilişkin yapılmış değerlendirmelerin karmaşıklığı üzerine düşünürken şöyle der:

> "Bir sanatın, üslubun ya da janrın çağı ne denli uzun olursa, kendi doğasında mevcut özerk kurallara göre, dış müdahalelere uğramadan devam eden gelişim sürecinin zaman

---

23 Bkz. Roger Taylor, *Art: An Enemy of the People* (Brighton: Harvester, 1978) (*Sanat: Halk Düşmanı*).

dilimleri de o denli uzun olur. Az çok özerk olan bu zaman dilimleri ne kadar uzun olursa, burada söz konusu olan çetrefilli formların ayrı ayrı unsurlarını sosyolojik olarak yorumlamak da o kadar zorlaşır."

Hauser'in buradaki kendi "kelime oyunu" –"kendi doğasında" ya da "özerk" derken gerçekte neyi kastetmektedir?– bir bütün olarak anlatısının yaratılışını örnekler. Metni tek ya da bileşik bir argüman, değişmez bir dizi kavram ve düşünce veya homojen bir değer ya da amaç sunmaz. Aslında semantik açıklığı çalışmayı pek çok acıdan "postmodern" kılar: Parça parça ve tereddütle okunması en iyisidir. Amaçları ve iddiaları dengelenmemiştir, mantıksızdır ve doğrulanamaz. İki cilt surmuş on bin yıllık sanat tarihinden, son iki yüz yılı kapsayan 500 küsur sayfaya kadar seyreltilmiş soyut kavramlarla ve çoğunlukla boğularak gidip gelmesi bunun kanıttır. Üstelik retoriği ve tarihsel olarak kapsadığı muazzam alan çoğu kez abartılıdır; üslubu da oldukça tumturaklıdır. Hauser'in çalışması heyecanla yazılmış bir dünya ve fikirler tarihi, insanın toplumsal gelişiminin tarihidir. Aynı zamanda kapsamlı bir sanat ve kültür tarihidir. Bir acıdan Hauser'in kaynakları ve eser seçkisi sınırlı ve son derece taraflıdır. Ama başka bir acıdan da oldukça kapsamlı ve çeşitlidir. Konuyu ele alış şekli sözde Marksist yöntemiyle çelişir. Metin bize sanat ve sanatın tarihi hakkında bilgi verdiği kadar, Hauser'in (bütün toplumsal cinsiyet, etnisite ve diğer özgüllüğüyle) kendi entelektüel ve sınıfsal yapısı hakkında da bilgi verir.

O hâlde *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni içinde bulunduğumuz çok farklı dönemden –ki çalışma bir yandan da bu farklılığı görünür kılar– bütün bu sundukları için okuyabiliriz. Taş Çağı'ndan Rönesans'a, oradan Romantizm akımına ve Film Çağı'nın şafağına doğru koşarken bazen geriye giden ya da sık sık günümüze sıçrayan Hauser, anlatısını her şeyden önce bir aciliyet hissiyle, "günümüzü anlamada kullanılan bir araç olarak geçmiş" anlayışına duyduğu sadakatle aktarır. Metninde birçok kez –genelde bir kıyaslama olarak kullanımının tarihsel bakımdan adeta anlamsız gö-

ründüğü zamanlarda– atıfta bulunduğu film bir araç olarak, Hauser'in sinemada vücut bulmuş günümüz dinamizmi karşısında duyduğu heyecanın göstergesidir. Bu, anlatısına nüfuz etmiş "teleoloji" ya da "zaruri gelişim" gibi kavramları da kısmen açıklar. Çünkü Hauser'e göre günümüzü şu an olduğu gibi yapan, bizi olduğumuz kişiler yapan şey tarihtir; sanatın, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin tarihidir. Okuyucu *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin kapağını tükenmiş bir hâlde bu içgörüyü edinmiş olarak kapatırsa, bu çalışmayı okumak için harcadığı zamana ve emeğe kesinlikle değmiştir, ki o zaman en az Hauser kadar bu içgörünün değeri hususunda bir karara varabilir.

III. CİLDE ÖNSÖZ

Jonathan Harris

İçerik, Kavramlar, İlkeler ve Sorunlar

Arnold Hauser'in dört ciltlik *Sanatın Toplumsal Tarihi* serisinin üçüncü kitabı olan bu metin, Batı sanatında 17. yüzyıl ile 19. yüzyılın başları arasında kalan dönemi ele alır. Kitabın alt başlığı olan "Rokoko, Klasisizm ve Romantizm", temel konu olarak birbirini takip eden soyut üslupların ortodoks sanat tarihsel anlatısını sunuyor gibi göründüğü hâlde, Hauser'in analizi aslında, "üslup" ve "toplum"un –karmaşık ve bazen kolay anlaşılmaz olsa da– birleşik bir bütün oluşturduğu ön kabulüyle yola çıkar. "Romantizm" uzun zamandır sadece bir tür resim, şiir, hatta duygu ya da duyarlılık için geçerli bir terim olarak kullanılmamaktadır. Bütün bir entelektüel kültürü, hatta bunun ötesinde, modern endüstriyel dünyanın gelişimindeki tüm toplumsal gerilim, değişim ve dönüşümleri kapsar. Hauser, bu şekilde algılanan Romantizme ilişkin yalnızca Marksist bir bakış açısı elde etmeye değil, attığı alt başlıktaki terimlerin Fransız Devrimi'nden önceki dönemde genel kültürel ve toplumsal değişimin şifreleri olarak verimli bir şekilde okunabileceğini göstermeye de çalışır. Metni görsel sanatları ayrıntılı ele almasına rağmen dram, şiir, roman ve müzik dâhil olmak üzere birçok sanat formunu da tartışır. Başka bir bölüm de, Alman idealizmine özel bir vurgu yaparak bu dönemin felsefi gelişmelerine ayrılmıştır.

Hauser'in bu ciltteki temel iddialarından biri, "estetizm" ve "toplumsal kayıtsızlığın", genel olarak bu dönemde sanatsal ve en-

telektüel üretimin gelişimini giderek daha fazla şekillendirmeye başladığıdır. Orta Çağ sonrası dünyada, sanatçı ve entelektüellerin yaygın olarak yerlerinden edilmelerinin ya da yabancılaşmalarının yol açtığı bir sonuçtur bu. Artık daha çok Kilise ya da devlet propagandası yapmak için çalışmadıklarından, kaynağı Rönesans'ta olan, yeni kazandıkları "özgürlükleri", Hauser'in çalışmasını yazdığı dönem (1951) sanatın hâlâ karakteristik bir özelliği olan öznelciliği doğurur. Hauser, bu "toplumsal kaçış" eğiliminin özellikle Alman kültür ve felsefesinde etkili olduğuna inanır ve bunu, Hitler ve Nazi Partisi'nin 1930'lardaki yükselişiyle sonuçlanacak "irrasyonalizm"deki artıştan kısmen, ama önemli ölçüde sorumlu tutar. Bununla birlikte Almanya'nın durumuyla ilgili tartışmasının aksine, Hauser, özellikle İngiltere'de sanatın ve fikirlerin farklı bir ekonomik, toplumsal ve siyasal bağlamda nasıl o ülkenin sınırlı, ama genişleyen kültürel demokrasisiyle yakın ilişki içinde geliştiğini gösteren "Yeni Okur Kitlesi" gibi önemli bir bölümü de metne dâhil eder.

Her ne kadar kapsamı göz önüne alındığında Hauser'in analizi oldukça iddialı olup çalışmasına neden "toplumsal tarih" dediğini kısmen açıklasa da –"salt" tarihin ötesinde bir gelişim öne sürmeyi amaçlayan bir nitelik– bu, argümanlarının anlaşılmasını okuyucu açısından kolaylaştırmaz. Aslında tüm serinin tipik özelliği, tartışmadaki anlaşılması bazen zor olan bir soyutlama düzeyidir. Dahası, Hauser'in yorumlarına kapsamlı ya da ayrıntılı görsel örnekler eşlik etmez. Yazar, ara sıra özellikle bir resim ya da heykele atıfta bulunduğu hâlde, metinle ilgili herhangi bir resme doğrudan referans vermez. Bu yüzden de dikkatli okur, yazarın iddia ve gözlemlerini netleştirmeye çalışmak için Hauser'in argümanı ile görseller arasında mekik dokumalıdır. Hauser'in, çalışmasına dâhil etmeye çalıştığı envaiçeşit gelişme tarafından kısmen desteklenen üslubu, geniş kapsamlı ve bazen oldukça doktriner olup genelleştirmeye ve bazı temel kavramları tanımlamadan bırakmaya meyillidir. Örneğin, sanat tarihi sözlüğünde belki de en çok (hatta aşırı) kullanılan sözcüklerden biri olan "Klasisizm", 1830 Fransa'sında "Temmuz Devrimi"ne kadarki dönemde belli tarihsel an-

lamlarından bazılarının farklı toplumsal, ulusal ve kültürel anlarda nasıl oluştuğunu göstermesine rağmen, kapsamlı bir teorik incelemeye tabi tutulmaz.

Hauser'in şiir, roman, dram ve müzikle ilgili tartışması, bu kadar geleneksel bir formatta muhtemelen hiçbir zaman yeterli sayıda görsel örnek sağlayamazdı. Ama yine de metni talepkâr bir tavırla, okurun birçok dilde, çok geniş bir örnek yelpazesine aşina olduğunu varsayar. Hauser'in bilgi birikimi kesinlikle etkileyicidir, ama aynı zamanda hayli *baskıcı* da gelebilir, çünkü çoğu okurun, yazarın gayet rahat bir araya getirdiği bilgi alanlarını aynı ölçüde kavraması pek olası değildir. O hâlde bu önsözün amacı, ana tema, iddia ve sorunlara giden yol boyunca karşılaşılacak metin ve yön levhaları arasında bir rota önermektir. Bununla birlikte önsöz Hauser'in anlatısının kapsamlı bir özetini vermez. Daha ziyade anlatının biçimini yorumlayıp değerini belirlemek için bir dizi tarihsel, siyasal ve entelektüel bağlam önerir, çünkü Hauser'in metni, incelediği sanat eserleri gibi, belli bir zaman ve mekânda, belli nedenlerle üretilmiş bir yapıdır.

Hauser'in toplumsal sanat tarihi, dışarıdan bakıldığında prensip ve yöntem olarak Marksisttir, ama dört cilt boyunca sayısız vesileyle, estetik *yargıların* onu genelde meşgul eden sosyolojik ve toplumsal-tarihsel soru ve protokol türleriyle görünüşe göre hiçbir ilişkisi olmadığını açıkça ifade eder. Hauser, sanatın "estetik özerkliği"ni "Yüksek" Rönesans'ta kazandığını, Kilise ya da devletin ideolojik denetimden bağımsızlığının, 20. yüzyılın ortalarında hâlâ modern sanatın koşulu olan karakteristik öznelciliğine katkıda bulunduğunu iddia eder. Sanat tarihinin büyük sanatçılar ve sanat eserlerinden oluşan kanonunu kabul edip koşulsuz şartsız onaylamasına rağmen, kendi üslupsal gelişim anlayışının Marksist "tarihsel materyalizm" felsefesindeki mevcut açıklayıcı şemaya dayandığını iddia eder. Üçüncü cildinin sonuna doğru bunu tanımlamak için değerli bir girişimde bulunur. "Tarihsel materyalizmin gerçek anlamı"na dair şöyle bir gözlem yapar:

Tarihsel materyalizmin gerçek anlamı ve aynı zamanda tarih felsefesinin Romantik akımdan bu yana en önemli ilerlemesi, tarihsel gelişmelerin kökenlerinin biçimsel ilke, fikir ve varlıklarda ya da tarihin akışı içinde ortaya çıkıp temelde tarihsel olmayan doğalarında yalnızca "değişiklik" üreten tözlerde değil, tarihsel gelişimin, her unsurun hareket hâlinde olup sürekli anlam değişikliğine tabi kılındığı diyalektik bir süreci temsil etmesindedir, ki burada durağan, daima geçerli ve de tek yanlı olarak etkin hiçbir şey yoktur. Burada maddi ve düşünsel, ekonomik ve ideolojik tüm unsurlar kopmaz bir karşılıklı bağımlılık hâliyle birbirine bağlanmıştır. Yani zaman içinde, tarihsel olarak tanımlanabilir bir durumun bu etkileşimin sonucu olmadığı herhangi bir noktaya geri dönemeyiz.[1]

Bu, nüktedan biçimde "her zaman tarihselleştir, her zaman bağlantı kur!" olarak temsil edilebilir ve Hauser'in hem üslubunun önemli unsurları hem de analitik dikkati, sanatsal üslup ve fikirlerdeki, ekonomik, toplumsal ve siyasal olay ve koşullardaki gelişmelerin radikal ve yerleşik bağlantılılığını göstermeye kendini adamıştır. Tarihsel materyalizm tanımı, düşünce ve maddi olguların tarihsel olarak eşit ve etkileşimli bir öneme sahip olduğunu öne sürüyor gibidir. "Ekonomik koşulların" (nasıl tanımlanırsa tanımlansın) tarihteki belirleyici rolüne ilişkin geleneksel Marksist vurgudan biraz farklı bir görüştür bu. Ne var ki pratikte böyle bir görüş "insanı her türlü özerklikten, dolayısıyla bir dereceye kadar eylemlerinin sorumluluğundan yoksun bıraktığı için" insanın "çevresinin uzantısı" olmadığına ikna olmasına rağmen, Hauser genellikle –daha sonraki aşamalarda kullanıla kullanıla ilk anlamları anlaşılmaz biçimde tedavülden kalkmış, önceden var olan sanatsal üslup ve temalarla birlikte de olsa– herhangi bir toplumdaki kültürel ve entelektüel form ve faaliyetlerin, *önceki* sosyoekonomik yapı ve dönüşümlerle "ilişkili" olması gerektiğini varsayar.

1 Raymond Williams'ın *The Long Revolution*'ındaki (*Uzun Devrim*) kültürel analiz tanımıyla karşılaştırınız, (Harmondsworth: Penguin, 1980), s. 61-62.

"Klasisizm"in konumu bu noktada önemli bir örnek teşkil eder. Sanat tarihi, Hauser için her zaman, kısmen önceki görsel biçim ve araçlara bir dönüştür. Ama geçmiş üslup ve motiflerin daimî yeniden bölümlenmesinden türetilmiş anlamlar hep yenidir. Semantik bir yeniden yapılandırma sürecidir bu. Hauser, 18. yüzyılın "yeni Klasisizmi" ile ilgili şu gözlemde bulunur:

> Yeni Klasisizm, sıklıkla varsayıldığı gibi habersiz gelmez. Orta Çağ'ın sonundan beri sanat anlayışları, katı bir tektonik eğilimin iki kutbu ile biçimsel özgürlük arasında, yani Klasisizmle ilgili bir bakış açısı ile buna karşı çıkan bir anlayış arasında gelişmişti. Modern sanatta hiçbir değişiklik tamamen yeni bir başlangıcı temsil etmez. Hepsi bu iki eğilimden biri ya da ötekiyle bağlantılıdır. Her biri diğerinden liderliği alır, ama hiçbir zaman tamamen onun yerini alamaz.

Hauser'in sanatı radikal biçimde tarihselleştirmesi, ne yazık ki, "teleolojik" görünme –yani ne türden olursa olsun, betimlenen unsur ve özelliklerin, kendi mantığı ve dinamizmi olan bir sürecin kaçınılmaz gelişiminde yalnızca bir "an" ya da "aşama" olduğu izlenimini verme– riskini taşır. Bu tarih anlayışı, Hauser'in iletmek istediği görüşün neredeyse tam tersi olsa da –söz gelimi birkaç kez, sanat, toplum ve siyasette farklı sonuçların benzer tarihsel koşul dizisini izleyebileceğini ve izlemiş olduğunu söyler– tarihte zorunlu bir son noktaya inanç olan "tarihselcilik", her zaman Marksist düşünceyi karakterize etmiştir.[2] Hauser'in kendi siyasi inançları, üçüncü ve dördüncü ciltlerinde giderek anlaşılırlık kazanır ve aynı ölçüde teleoloji karşıtı görünerek sosyalist geleceğin çantada keklik olduğuna dair hiçbir imada bulunmaz. Hauser'e göre, Romantikten farklı olarak, Marksist diyalektikçi kendi zamanının "geçmiş ile gelecek arasında ortada durduğunu, durağan ve dinamik unsurların çözülmez bir çatışmasını temsil et-

---

2 Bkz. Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (*Tarihselciliğin Yoksulluğu*) (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1961).

tiğini" kavrar. Ne var ki sanat tarihçisi Hauser, 20. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıla *bilinçli bir şekilde* baktığında, iki dönem arasındaki ilişkiyi değerlendirmeye çalışırken, "[Watteau'nun] *sahneye çıkışından* önceki iki yüzyıl" ve "devrim sonrası Fransa'sında Romantizmin *görülebilmesi* için sanatta gerekli olan çöküş"ten (italikler bana ait) "teleolojik" bir yaklaşımla bahsedecektir. Bunlara ve "geçiş", "haberciler" ve "öncüler" gibi, sanat tarihinde standart kullanıma sahip, fazla anlam yüklenmiş terimlere bel bağlamak da benzer şekilde, içkin gelişimin evrimsel bir sürecini anıştırma eğilimindedir.

Sınıf mücadelesinin gelişimi olarak Marksist tarih felsefesine temel inancı, üslup oluşumu ve değişimin sosyoekonomik yapıların zorunlu bağıntıları olduğundan emin olmasını sağlıyorsa da, Hauser, bu tür bağıntıları göstermenin tehlikeleri hakkında uyarıda bulunmaya hazırdır. Dolayısıyla Hauser'in retorik tonu oldukça otoriter, hatta buyurgan pasajlardan, çok daha sorgulayıcı ve nihayetinde dolaylı olarak öz eleştirel bir iç gözleme doğru gider gelir. "Biçimci" sanat tarihçisi Alois Riegl'e, sanat tarihini düpedüz "üslupsal olguların yakınlığı ve ardışıklığı" olarak gördüğü, böylece tarihsel güçleri kişileştirerek "sanatsal niyet"i hipostazlaştıran "Romantik görüşü" benimsediği için saldırması, neticede tam da bir Marksistten beklenebilecek davranıştır. Ama Hauser, söz gelimi filozof Rousseau'nun sosyolojik olarak sınıflandırılmasının "kolay olmadığını" gözlemleyerek, ister "toplumsal" ister "biçimci" olsun, her türlü determinizm biçiminden tedirgin olur. 18. yüzyıla gelindiğinde, der, toplumsal ilişkiler "artık o kadar karmaşıktır ki, yazarın öznel tutumu, toplumsal süreçteki rolünü dikkate almak söz konusuysa her zaman yeterli bir ölçüt olmaz." Benzer şekilde, 18. yüzyıl Klasisizminin, birbirinden hayli farklı, hatta birbirine düşman toplumsal gruplar, hem "saraylı-aristokrat" hem de orta sınıf tarafından desteklendiğine ve "devrimci burjuvazinin temsili sanatsal tarzı"na dönüşerek sona erdiğine dikkat çeker. Başka bir örnek vermek gerekirse, Aydınlanma ve Romantizm arasındaki dönemde ortaya çıkmış Alman "Sturm und Drang" akımı, kısmen "rasyonalizm ve rasyonalizm karşıtlı-

ğını ilerleme ve gericilikle özdeşleştirmek imkânsız olduğu" için toplumsal ve siyasal olarak anlaşılmazdır. "... [Çünkü] modern rasyonalizm açık ve spesifik bir olgu değil, bir dereceye kadar modern tarihin genel bir özelliğidir".

Dolambaçsız açıklamasıyla bu memnuniyetsizlik, tam ve nihai şekline muhtemelen, Hauser'in 19. ve 20. yüzyılların sanatı üzerine olan dördüncü ve son cildinde kavuşur. Burada Marksist yönteminde bir tür dağılma hasıl olarak yerini, uzlaşmaya çalıştığı ve modern sanatın karakteristik özelliği olduğuna inandığı öznelciliğin bir çeşidine –onun aksine– bırakır. Ne var ki üçüncü cildinde Hauser, zekasının sorgulayıcı, açık ve özgün araştırmacı yönünü sezdiren bir açıklama yapar. Öte yandan aşırı radikal bir "açıklığın" anlamsız açıklayıcılıktaki belirsizliğine kayma tehlikesi de söz konusudur:

> Erkek ve kadınların yalnızca toplumsal varlıklar olduğu varsayımı, her insanın benzersiz ve karşılaştırılamaz bir birey olduğu görüşü kadar keyfî bir deneyim resmiyle sonuçlanır. Her iki kavram da gerçekliğin stilize edilmesine ve romantikleştirilmesine yol açar. Öte yandan, herhangi bir çağda insana dair anlayışın toplumsal olarak koşullandırıldığına ve insanın genel itibarıyla bağımsız bir kişilik mi, yoksa belli bir sınıfın temsilcisi olarak mı betimleneceği konusundaki seçimin her çağda kültürün savunucusu olanların toplumsal yaklaşım ve siyasi amaçlarına bağlı olduğuna şüphe yoktur.[3]

Elbette son içgörü, Hauser'in kendi amaçlarını içerir ve Marksistlerin geleneksel olarak reddettikleri bir göreliliği –en azından bu tür bir parantez içinde– benimsediğini gösterirdi. Ama Hauser'in metni tutum ve analiz açısından gerçekten heterojendir: Kesin yargılar ve şüpheler, teorik ortodoksi ve hoşnutsuzluk, ideolojik anlaşma ve prensiplerinden dönme arasında bölünmüştür.

---

3 Bu konuyla ilgili teorik sorunlar hakkında daha yakın tarihten bir çalışma için bkz. Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory* (*Sosyal Teoride Temel Sorunlar*) (London: Macmillan, 1979).

Toplumsal cinsiyet ve ırkla ilgili soru ve meseleler neredeyse hiç ele alınmamış olsa da sınıf kavramı merkezi bir yer tutuyor olabilir; Hauser'e göre burjuvazi hem Romantizm akımının içinde hem de ona karşı klişe Marksist ifadeyle "her zaman yükselişte"dir (bkz. müzik ve dram tartışması, III. cilt) ve sosyalizmden yoksun "demokrasi", her iki partisinin de parlamentolarını "krala karşı kendi ayrıcalıklarının garantisi olarak gördüğü" "ilerici" 18. yüzyıl İngiltere'sinde bile hep toplumsal eşitsizliği saklayan bir maske olarak kalır. Ne var ki Hauser'in "toplum-üslup" arasında bir korelasyon kurma çabasının giderek artan karmaşıklığı, her türlü determinizmi reddetmesi, amaçların ve bakış açılarının göreliliğini kabul etmesi, Marksist açıklayıcılık ilkesinin anlaşılırlığına gölge düşürür, analitik hamlesini zayıflatarak daha önce temel aldığı inancı sarsar.

Üslup, Toplum ve Devrim

Hauser'in anlatısı 20. yüzyıla doğru ilerledikçe, yazar, belli sanatçılara ve onların bireysel üsluplarına giderek daha fazla ilgi gösterir. Bu "imzaları" toplumsal koşullarla ilişkilendirmeye devam etse de, söz konusu analiz, Hauser'in "Gotik" ya da "natüralist" gibi çok daha soyut ve genelleştirilmiş bir "üslup" kavramına dayandığı önceki ciltlere hâkim tutumdan çok farklı bir karaktere sahiptir. Watteau ya da David'in, aslına bakılırsa bu sanatçıların belli resimlerinin özellikleri, öyle kolayca "Rokoko" ya da "Neo-Klasisizm" olarak "etiketlenemez". Bu odak kayması bir bilmece içerir: Hauser, "burjuva bireyciliği" gibi sanatsal bireyselliğin aslında Rönesans'ın eseri olduğunu ve bunun sonucunda sanat tarihinin aslında bu indirgenemez bireysel üslupların tarihi hâline geldiğini iddia ederken (ki kısmen doğru bir iddiadır), son dönemdeki sanatçı ve sanat eserlerine dair çok daha fazla bilginin elde edildiğini öne sürmenin de mümkün olduğuna inanır. Bu da doğrudur. Dolayısıyla Hauser'in Rönesans sonrası sanatın ve onun toplumsal çerçevelerinin karmaşıklığından kaynaklandığını iddia ettiği "toplum-üslup" bağıntısında yatan zorluk, Hauser'in Marksizmin savunula-

bilir biçimde sunabileceğine inandığı türden bir açıklamayı yapmasını gerektirmiş ilgili malzeme bolluğunun bir işlevi olabilir.

Her hâlükârda, Hauser giderek ihtiyatlı bir tutum takınır. Rokoko'nun "hâlâ oldukça mesafeli, incelikli ve özünde aristokratik bir sanat" olduğunu savunmasına karşın, 18. yüzyıl ortalarına kadar sanat ve edebiyat "bir geçiş dönemindedir. Çelişkilerle, çoğu zaman uzlaştırılamayacak eğilimlerle doludur. Gelenek ve özgürlük, biçimcilik ve kendiliğindenlik, süslemecilik ve ifade arasında bocalar". Hauser'in daha önce tarihin akışı içinde anlamların sürekli değiştiği ve zaten onları gözlemleyenlerin göreli değerlerine bağlı olduğuna yönelik iddiası göz önüne alındığında, bu "özünde" bilhassa şüpheli görünür. Devrim öncesi Fransız kültürüne ilişkin bu bulanıklık, "liberalizm ve duygusalcılığın" 1750'den sonra üstünlüğü ele geçirmesinin ardından, daha önce "saraylı-aristokrat bir üslup olan Klasisizmin ilerici orta sınıf fikirlerinin aracı hâline gelmesi"nden sonra da devam eder. Hauser için bu sözde "Eskiler ve Modernler Tartışması", üslup tartışmasından çok daha fazlasının belirtisidir: "Diderot ve Rousseau'nun Erken Romantizmlerinde çözülecek gelenek ve ilerleme, Klasisizm ve modernizm, rasyonalizm ve duygusalcılık arasındaki çatışmanın başlangıcına işaret eder". Ne var ki Hauser, "derinliğini", "dünyayla ilişkisindeki kararsızlığına, yaşamın hem vaat ettiklerinin hem de yetersizliğinin ifadesine" bağladığı ve bu nedenle alenen "Proto-Romantik" ilan ettiği Watteau'nun tarihsel önemi ve estetik erdemlerinden dokunaklı bir dille bahsetse de, kim bu adamın resimlerinin bize bir bütün olarak dönemin sanatı ya da kültürünü aktardığını söyleyebilir? Hauser, böylesine kesin bir bilginin mümkün olduğuna dair şüphenin tohumlarını bizzat kendisi atmıştır.

Hauser daha sonra, "Rokoko" üslubunun aslında içsel olarak karmaşık olmasına ve çeşitlilik arz etmesine rağmen, "Batı Avrupa'nın son evrensel üslubu" olduğunu iddia eder. "Sadece evrensel olarak kabul edilmiş... bir üslup olmakla kalmaz. Tüm yetenekli sanatçıların ortak mülkiyetidir ve onlar tarafından kayıtsız şartsız kabul edilebilecek bir üsluptur; dolayısıyla bu bakımdan da evrenseldir." Bu üslup ile sonrakiler arasındaki kopuşun 1750 ile 1790

yılları arasında gerçekleştiğini, bunun orta sınıf ahlakının ve genel olarak hayata karşı tutumunun egemen olduğu modern çağın başlangıcını işaret ettiğini söyler. Hauser'in Fransız Devrimi ile sanatın ve sanatçıların –bilhassa David'in– bu devrim içindeki konumuna dair açıklaması, tüm serinin değilse de, bu cildin en ilginç bölümüdür. Bunun nedeni, Hauser'in tartışma sırasında kendi genel perspektifinin karmaşık teorik anlayışını, tarihsel açıdan kısmen ayrıntılı bir vaka çalışmasıyla uyumlu hâle getirmesidir. David'in 1780'ler ve 1790'lardaki resimlerinden örnek vererek "Klasisizm"in "çok vurgululuğu"nu açıklar. Ayrıca, Fransa'da 1750 ile 1830 yılları arasındaki daha geniş bir dönemde farklı seyirci kitleleri için Yunan ve Roma motiflerini cazip kılan sanat tarzı çeşitliliğinin altını çizer. 1789'a gelindiğinde, her biri belli sınıf ve sınıfsal fraksiyona hitap eden bir dizi rakip üslup ortaya çıkmıştı: Fragonard'ın "duyumcu-renkçi" Rokoko'su, Greuze'ün "santimantalizmi", Chardin'in "burjuva natüralizmi" ve Vien'ın "Klasisizmi".

David'in *Horatiusların Yemini* (1784) gibi resimleriyle örneklendirilen kendi "anıtsal" Klasisizm markası, 1780'lerin başlarında dönemin beğenisine göre çok şiddetli olmasına rağmen, devrimci sanatın modeli olmayı başarmıştır. Bunun nedeni herhangi bir içkin anlam ya da değer barındırması değil, "vatanseverlik-kahramanlık idealleri, Roma yurttaşlık erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük fikirleriyle Devrim'in ethosunu en iyi şekilde resmedebileceği"ne inanılmasıdır. Bu, "Rokoko'yu yok etme girişiminde ilan edilen fikirlerin zaferi anlamına gelir" ve Hauser bu tablonun "sanat tarihinin en büyük başarılarından biri" olduğuna inanır. Sanatın ilk kez "siyasi inancın ilanına" dönüştüğünü söyleyerek David'in resimlerinin "büyüklüğünün" doğrudan Devrim'deki propaganda rolleriyle bağlantılı, hatta onlara muhtaç olduğunu gözlemler. Yaratıcı başarının her zaman bireysel, asosyal bir olgu olduğuna dair çağdaş eleştirel ortodoksiyle çelişen bir durumdur bu.

Hauser, resimdeki "Romantizm"in –Terör döneminde, ardından Napolyon'un otokrasisinde ve sonunda monarşinin restorasyonunda ihanete uğradıktan sonra– Devrim'in ilerici idealleriyle de ilişkilendirildiğini kabul ediyordu etmesine, ama bu aynı za-

manda, en azından sanatta üslup ve tema konularında, bir tesadüf ve çağrışım meselesiydi. 1815'ten sonra "Klasisizm", David'in taklitçilerinin çalışmalarında muhafazakâr toplumsal ve siyasal inançları sembolize etmeye başlar. Ne var ki Romantizmin üstünlük kazanışının içerdiği en önemli değişim, "nesnel ve normatif olanın daha öznel ve daha az kısıtlanmış formlarla değiştirilmesidir". "Resimlerin konusu yavaş yavaş tüm estetik değerini, tüm sanatsal önemini kaybeder... Resmedilen şey oldukça önemsizleşir; tek mesele nasıl resmedildiğidir." Bu ister insan başı ister bir baş lahana olsun.

Bu öznelcilik bir dizi belirleyici etkene sahipti, ki Hauser'e göre bunların arasında görsel sanatlar ve kitap piyasasındaki büyümenin etkisi de vardı. Bu da rekabetin yanı sıra üreticilerde kendi belli erdemlerini vurgulama ihtiyacını doğurdu. Richardson, Fielding ve Sterne'in Romantik edebiyatı, der Hauser, "*laissez-faire* ve Sanayi Devrimi'nde de ifadesini bulan bireyciliğin yalnızca edebi formudur." Buradaki "yalnızca", kulağa hayli dogmatik gelir ve Hauser'in bazı teorik açıklamalarında benimsediği çok değerlilik ve çok nedenlilik ilkesine aykırı durur. Sonra Hauser, yine açıklayıcı tarzında, "yüksek kapitalizm çağının gerçekte ne zaman başladığını" kendinden emin biçimde saptar; "Sturm und Drang" akımının "dünyayı tamamen anlaşılabilir ve izah edilebilir bir şey olarak gördüğünü" güvenilir bir şekilde ortaya koyar ve David'in sanatındaki İmparatorluk üslubunun "çelişkili eğilimlerin tutarsız bir sentezi üstünlük kazandığında", İmparatorluk'un kendisi gibi yozlaşmasını katı bir şekilde derinlemesine inceler.

Kant'ın fenomenolojisinde doruğa ulaşan Alman idealist felsefesi, Hauser için, Aydınlanma'nın toplumsal ve siyasal amaçlarının toplumsal açıdan etkin bir entelijansiya yaratmak için hiçbir zaman yeterince popülerlik kazanmadığı o ülkedeki entelektüellerin yerlerinden edilmelerini yansıtan bir başka öznelcilik biçimidir. Bu öznelciliğin "irrasyonalizmi" burada "toplumsal ve politik olarak gerici amaçlarla" bağlantılıdır. Kültürel yaşamdaki bu gelişmenin belirtisi, sanatçıların ve eleştirmenlerin estetizmindeki artıştır; bu "kısmen, 'aklın' güçsüzlüğünün ortaya çıktığı dünyaya

uzaklıklarının yansıması, kısmen de doğrudan siyasal ve toplumsal eğitim yoluyla gerçekleştirilemeyecek bir insan idealini başarmaya giden dolambaçlı yoldu". Almanya'daki bu tür irrasyonalizmin geleceği, Hauser için özel bir çekiciliğe sahip olsa da, estetizmi –19. yüzyıl sonlarında sanatçı ve yazarların "toplumsal kaçış"ı– hem bir pan-Avrupa gelişimi hem de kendi çağının sanatının bir özelliği olarak görür. Tam bir modern ifade aracı olan film, onun için, sinemanın kendi "Byronvari kahramanı" Humphrey Bogart gibi bir yıldızda temsil edilen yalnızlık, inanç kaybı, kültürel yorgunluk ve can sıkıntısı kültüyle doğrudan süreklilik sağlar. Filmdeki, alkol ve afyondakine benzeyen uyuşturucu eğilimlerin kökenlerinin "genel olarak Romantik sanatta" olduğunu söyler.

Sanatçının konumundaki dönüşüm, öznelcilik ve estetizmin yükselişinin hem nedeni hem de sonucudur. David, Konvansiyon üyesi, sanatla ilgili her konuda devrimci hükümetin sırdaşı ve sözcüsü olmasına, "her birimizin doğadan aldığımız yeteneklerden ötürü ulusa karşı sorumlu olduğu"nu ilan etmesine rağmen, sanatçıların toplumsal ve siyasal katılımı hep birlikte reddetmeleriyle, Romantik kişilik on, yirmi yıl içinde ağır basacaktır. Hauser, bu tutumun ve bunun toplumsal temelinin, 18. yüzyılın "Proto-Romantizm"inde bir eğilim olarak bulunduğuna inanır; bununla birlikte örneğin Goethe bunun önemli bir istisnasıdır. 19. yüzyılın başları ve ortaları, alenen sosyalist siyasete bağlı ilk sanatçı ve yazarların ortaya çıktığını görse ve 1870'lere gelindiğinde resim ve edebiyattaki yeni avangardların tutumunu burjuva toplumu ile onun ikiyüzlü ahlakına karşı genel bir küçümseme, hatta tiksinti olarak tanımlasa da, bu tür bir küçümseme herhangi bir toplumsal yeniden katılımla uyuşmaz. Romantik, der Hauser, "hiçbir harici bağı kabul etmiyordu, kendini adamaktan acizdi ve ezici biçimde güçlü bir gerçeklik karşısında savunmasız kaldığını hissediyordu. Gerçekliği küçümsemesi... bundandı".

Gelirleri nedeniyle burjuvaziye bağımlı, ama ona tamamen yabancılaşmış olan yerinden edilmiş kültürel avangardlar ile nüfusun kalanı arasında hiç olmadığı kadar büyük bir uçurum açılır. "Dâhi ile sıradan insan, sanatçı ile sanatsever, sanat ile toplumsal gerçek-

lik arasındaki" artık aşina olduğumuz uçurumdur bu. Fransa ve Almanya'daki önceki Romantik akımlar, aslında bir topluluk oluşturmadıkları hâlde bunun özlemini duymuşlardı. Ama "bu simbiyotik dürtü bireyselliklerinin sadece diğer yüzü, yalnızlıklarının ve köksüzlüklerinin telafisi"dir. Avangardlar, burjuvazi karşıtı tavırları taklit eder, şok etmeye çalışır, aynı zamanda saygın orta sınıfların toplumsal geleneklerini de bir kenara bırakırlar. Burada bazı istisnalar –örneğin seyirci kitlesini hor görmeye devam eden üst sınıf-burjuvaziye mensup Delacroix– söz konusudur. Ama Hauser'in metni, "diğerlerinden kaçınarak azimle uzak, egzotik ve bilinmeyeni arayan" Byron, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Paganini, Van Gogh ve Gauguin gibi isimleri sıralamaya başlar.

Bu figürlerle ilgili pasajlar, metnin en ilginç bölümleri arasındadır. Çünkü Hauser bu örnekler aracılığıyla, Rönesans'ta sanatsal dehanın gelişiminin ve sanatın estetik özerkliğinin bariz sonucuyla –daha önce koşulsuz şartsız onaylayıp göklere çıkardığı bir gelişimle– yüzleşmek zorunda kalır. Söz gelimi Goethe'yi tartışırken, "sanatçının 'dâhi gibi' davranmasına izin verilmesinin, bağımsızlığa ulaştığının belirtisi olduğunu" söyler, ki şüphesiz, Kilise ya da devlet gibi kısıtlayıcı ideoloji veya otoritelerden gerçek bir kurtuluştur bu. Ama bu bağımsızlığın (teleolojik olsun olmasın) bir bireycilik ve özgünlük çılgınlığına yol açtığını da ekler. İronik, ama aynı zamanda trajik bir şekilde, Hauser'e göre "dâhi, gündelik hayatın sefaletinden kurtarılarak sınırsız bir seçim özgürlüğünün var olduğu bir hayal dünyasına taşınır." Yine Rönesans'ın ürünü olan sanatın entelektüel ve estetik özerkliği, büyük eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır, ama bunların görünürdeki ayrılığı ya da toplumsal dünyaya yabancılaşması, kapitalizmin "serbest" piyasasındaki saf emtialar olarak statülerine yansıyarak aynı zamanda "Aydınlanma karşıtı eğilimler"in sinyalini de verir.

Her ne kadar sanatın her türüyle ilgilenen seyirci kitlesi Rönesans'tan bu yana muazzam bir şekilde arttığı, sosyalist politikanın başlangıcı, en sonunda göstermelik bir evrensel oy hakkının, sonrasında da "refah devleti"nin yaratılmasının habercisi olduğu hâlde, oy hakkına sahip kitleler için üretilmesi muhtemel sanat türü

Hauser'e göre "yüksek" sanat değildir. Endüstriyel ve kentsel kapitalizm, 19. yüzyılın başlarındaki Paris tiyatrosunun melodram, mim ve vodvil biçimleri gibi, "popüler" ya da "düşük" bir kültür üretmeye başlayacaktır. Seçkin sanatın tam tersi olan, Romantiklerin ve estetlerin burjuvazinin kültürlü kesiminden hamileri ve alıcıları için ürettikleri, giderek anlaşılmaz hâle gelen bir sanat türüdür bu.[4] Kilise, aristokrasi, hatta ulus devlet hükümetlerinin iktidarı endüstriyel ve sonra da tekelci kapitalizmi harekete geçiren güçlerin bambaşka otoritesi karşısında geriye çekildikçe, sanatçıların eğitimi ve eserlerinin sergilenmesine yönelik resmî kurumlar ekonomik, toplumsal ve ideolojik önemini kaybetmeye başladı. Hauser, 19. yüzyıl ortalarındaki akademizm karşıtı, avangard grupların öncüllerinin 18. yüzyılın Proto-Romantik "salons" ve *cénacles*'ında olduğunu söyler. Bunların üyeleri arasında, Rönesans sonrası sanatın ardından yaratılmış bazı yeni "sanat uzmanı" türleri –sanat eleştirmeni, edebiyat uzmanı, koleksiyonerler, tüccar ve girişimciler– vardı. Ama David'den sonra bu çevrelerin bir lideri olmayacağını söyler Hauser: "... ustanın yeri boş kaldı. Sanatsal amaçlar, eski anlamda ekollerin ortaya çıkması için çok fazla kişiselleşmiş, sanatsal nitelik ölçütleri çok fazla farklılaşmıştı." Görünüşe göre modern sanat sonunda ortaya çıkmıştı.

Sanat, Özerklik ve Yabancılaşma

Hauser, üçüncü cilt boyunca "modern sanat"ın karakterinin ve durumunun gelişimine işaret eder. Ama sanatsal deha ve estetik kriterlerin özerkliği kavramlarının izini daha da gerilere, İtalyan Rönesansı'na kadar takip eder. Bu tür "sanat için sanat"ın, bundan yüzyıllar önce, eski toplumların kayıp kültürlerinde ortaya çıktığını söyler. Bu iddiayı doğrulamak, hatta yakın geçmişle anlamlı bir

---

4 Konuyla ilgili bir argüman için bkz. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, vol. vi, no. 5, Güz 1939, s. 34-49; yeniden basımı için bkz. (Ed.) Francis Frascina, *Pollock and After: The Critical Debate* (*Pollock ve Sonrası: Eleştirel Tartışma*) (London: Harper & Row, 1985).

şekilde ilişkilendirmek neredeyse imkânsız gibi görünse de, Hauser'in "tarihselleştirme, bağlantı kurma" arzusu daima, kopukluklardan ziyade süreklilikleri görmek ister. Ona göre sanat ve toplumdaki anlamlar öncelikle bir ardışıklık ve karşıtlık sorunudur. Böylece Rokoko sanatının saraylı bir "sanat için sanat" formu olduğunu gözlemler. Bu sanat, reformcu Aydınlanma'nın temsilcisi Diderot'ya göre, yerini "erdemi onurlandırıp ahlaksız davranışları ifşa edecek" bir başkasına bırakması gereken, zengin ve ayrıcalıklı olanlara özgü bir uçarılıktır. Hauser, Kant'ın "sanat için sanat" versiyonunun, onun estetik deneyim ve değer konularındaki felsefi "kayıtsızlığının", Aydınlanma'nın seküler vaaz kürsüsünün toplumsal aktivizmi tarafından reddedildiğini iddia eder. David'in sanatı ve Fransız Devrimi'ndeki rolü, kültürün modern yönetim biçimine katılımının bir paradigmasıydı.

Ama toplumsal ve siyasal katılımla ilgili daha sonraki Romantik hayal kırıklığı, sanatçıların bir tür "toplumun kalanının üstündeki yeni aristokrasi" olarak kendilerini yeniden yapılandırmalarına yol açtı ve estetizmleri, "engellenmeden hüküm sürebilecekleri, dünyanın kalanından yalıtılmış" bir fantezi alanı yarattı. Hauser'in bu estetizm anatomisi –nedenleri, karakteri ve sonuçları– karmaşıktır, çünkü genel anlamı geleneksel otoriteyi tehdit etmekten ziyade onaylamak olsa bile, olumlu ve ilerici bir yönü olduğunu kabul edip vurgulamak ister. Yazarlardan Gautier, daha sonra Flaubert ve Baudelaire, orta sınıf toplumunu reddetmenin bir parçası olarak her türlü siyasal ve toplumsal faaliyetten vazgeçtiler. Dolayısıyla "sanat için sanat", "son derece karmaşık bir olgudur; bir yandan liberal, diğer yandan dinginci-muhafazakâr bir tavrı ifade eder". Ama kökeni, "burjuva değerlerine karşı protestoda yatar. Gautier, sanatın saf biçimciliğini ve oyuncu karakterini vurgularken, onu tüm fikir ve ideallerden kurtarmak istediğinde, en büyük arzusu sanatı burjuva yaşam düzeninin egemenliğinden kurtarmaktır". Gautier'in *cénacle*'ı, "sanat için sanat"ın beslendiği modern bohemliğin filistinizm karşıtı bir kolonisidir. "Bohemlerin kötü davranışları ve küstahlıkları... kendilerini orta sınıf toplumundan tecrit etme arzusunun ya da daha doğrusu zaten yaşa-

nan yalıtılmışlığı kasıtlı ve kabul edilebilir olarak gösterme arzusunun ifadesidir."[5]

Ne var ki Hauser (Flaubert ve Baudelaire'i göz önünde bulundurarak) "sonradan görme burjuvazi"nin, "kendilerini fildişi kulelerine kapatan ve dünyanın gidişatına fazlaca kafa yormayan" sanatçıları hoş karşıladığına inanır. Bu, Hauser için çifte tarihsel ironidir, çünkü İngiltere'de edebiyattaki Romantizmin başlangıçta bir orta sınıf akımı, orta sınıfın aristokrasiden entelektüel bağımsızlığını yansıtmasına olanak tanıyan, sonradan evrensel olarak geçerli bir "kendi kendini yönetmeye bırakılan bir ekonomiyle bağlantılı olarak makineleşmeye, aynı seviyeye inmeye ve hayatın kişiliksizleşmesine yönelik bir karşı çıkış"a dönüşmüş bir bireycilik ve duygusalcılık formu olduğuna inanır. Farklı Avrupa ülkelerinde ve farklı dönemlerde basite indirgenemeyecek kadar farklı vurgu ve özelliklere sahip Romantizm ve formları için kesin bir başlangıç belirlemek imkânsız olsa da, 1830'larda aday gösterilen herkesin ortak özelliği, Hauser'e göre artık orta sınıfta toplanmış nefret ve horgörüleriydi. "Açgözlü, dar görüşlü, iki yüzlü burjuvazi, onların bir numaralı halk düşmanı oldu. Toplumun tüm aşağılayıcı ilişki ve geleneksel yalanlarına karşı mücadele veren zavallı, dürüst ve içten sanatçı ise onun aksine en mükemmel insan ideali olarak ortaya çıktı."

Sanatçıların aynı doğrultudaki öz saygıları ve kendilerini küçük görmeleri, Romantizmin bilhassa önemli iki öznelci mirasını temsil ettiği hâlde –ki estetizm ve bohemlik bunun alt başlıklarıdır– Hauser, akıma atfettiği ve teorik açıdan önemli iki anlayışı vurgular. Bunların ilki, tarihe bakış açımızdaki değişim ve bu değişime Romantiklerin neden olduklarıyla ilgilidir. İlk kez Romantizm akımıyla, "insan ve toplumun doğasının, özünde evrimsel ve dinamik görünmeye başladığı" iddiasında bulunur. "Hem bizim hem de kültürümüzün sonsuz bir akış ve mücadele içinde

---

5 Bkz. Renato Poggliolі, *The Theory of the Avant-Garde* (*Avangard Teorisi*) (Cambridge, MA. and London: Harvard University Press, 1968) ve Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

olduğumuz fikri, entelektüel yaşantımızın sadece geçici karaktere sahip bir süreç olduğu mefhumu, Romantizmin keşfidir ve onun günümüz felsefesine en önemli katkısını temsil eder." Marksizmin ve dolayısıyla bizzat Hauser'in bu "modern" inanca katıldığı söylenebilirse, o hâlde her ikisi de "Romantik" olarak adlandırılabilir; hâlâ hem olumlu hem de küçümser çağrışımlar taşıyan bir tanımlamadır bu. İkinci anlayış, belli bir sanat dalının türleri *içindeki* ve farklı sanatlar *arasındaki* herhangi bir hiyerarşinin etkili bir şekilde ortadan kaldırılmasıyla ilgilidir. Hauser'e göre bu aynı zamanda Romantik bir başarıdır, çünkü "estetik ortodoksi ile ortodoks olmayan arasındaki ayrım çizgisi yavaş yavaş silinerek nihayetinde tüm önemini kaybeder. Çok geçmeden sadece edebi [ya da sanatsal] 'partiler' vardır ve edebi [ya da sanatsal] hayatta demokrasiye yaklaşan bir şey ortaya çıkar".

Benzer şekilde sık sık, sanatta natüralizmin de esasen "demokratik" bir yönü olduğu, savunucularının, içindeki belli bir baskın grubun –entelektüel bir sınıf, bir hükümdar, bir devlet seçkininin– nasıl tasvir edilmesini isteyebileceğinden ziyade, hep dünyanın "gerçekte" nasıl olduğunu göstermeye çalıştıkları ileri sürülmüştür. (Elbette tarih boyunca sanatçılar "gerçekte" olanın gerçekte ne olduğuna dair birçok farklı fikre ve bunu tasvir etmenin farklı yollarına sahip oldular.) Hauser bu ortodoksiye katılır ve "modern sanatı", Rönesans'tan başlayarak, natüralist teori ve yöntemin uzun süredir titizlikle şekillendirdiği bir şey olarak görür. Ama bundan, Rönesans sonrası sanatta göreceli öneme sahip değişen konumlarda yan yana durup birbiriyle rekabet eden Klasik stilizasyon ile birlikte var olmuş bir "eğilim" anlaşılmalıdır. Yine de Hauser, "modern sanatın tarihinin, natüralizmin tutarlı ve neredeyse kesintisiz ilerlemesiyle belirlendiğini" öne sürer. "Katı biçimciliğe yönelik eğilimler gizli etki olarak hep mevcut olmalarına rağmen görece nadiren ortaya çıkar, ki o da hep tek seferde kısa süreliğine olur." "İlerleme" terimi, beraberinde bir dizi siyasi çağrışım getirir ve Hauser, yeni avangard sanatçıların benimsedikleri radikalizmin rengi konusunda haklı olarak ihtiyatlı davranır. Her ne kadar hepsi –William Godwin'in çevresi, Aziz Luka Kardeşli-

ği, Ön Raffaellocular Kardeşliği, Empresyonistler– sanatsal, toplumsal ve siyasal yaşamla ilgili konularda önceki kısıtlama biçimlerinden "özgürleşmeye" yönelik arzuyu paylaşıyor olsa da, "özgürlük" her biri için çok farklı bir şey ifade eder ve sanatları kısmen bu farklılığın bir ölçüsüdür.

Hauser, 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, kendine özgü karakteri ister "Klasisist-devrimci" ister "santimantal" ya da "burjuvaziye özgü ve natüralist" olsun, tek önemli sanatın "burjuva sanatı" olduğunu savunur. Burjuvazinin hem ilerici hem de muhafazakâr bir kolu vardır ve bunu yansıtmak amacıyla sanatı şekillendirir, ama "aristokratik idealleri yansıtarak sarayın amaçlarına hizmet eden canlı bir sanat yoktur." Sanat, artık "yarı tanrılara ve üstün insanlara değil, sıradan ölümlülere, zevk ve şehvet peşindeki zayıf bireylere yöneliktir." Bu bağlamda da burjuvaziye özgü ve "demokratiktir". Mitoloji ve İncil'den alınma, monarşiyle ilgili ve tarihî sahnelerin "görkemli üslubu"yla yapılmış resimler azalmakta, yerini pastoral, manzara, natürmort ve portre türleri almaktadır. Özellikle portre türü, Hauser için, sonunda "yeni bir psikolojik olasılık kavramına" yol açacak yeni bir "empresyonist psikoloji"nin ortaya çıkışının kanıtıdır. Dünyanın ne olduğuna ve onun içindeki insan eyleminin yerine dair yeni bir anlayıştır bu.

Dramatik geleneklerdeki gelişmeler, "seküler modernite" olarak adlandırılabilecek bu deneyimi somutlaştırır ve yansıtır. Molière ve Lillo'nunkiler gibi aile dramları, insanları hâlâ "trajik kaderlerin kurbanları ve yüksek ahlaki fikirlerin temsilcileri" olarak gösterse de, Hauser'e göre belirleyici dönüm noktası, "sıradan orta sınıf vatandaşlarının şimdi ciddi ve önemli dramatik olay örgüsünün kahramanlarına dönüşmüş olmaları"ydı. Başka bir yenilik de, dramatik çatışmanın artık tek tek bireyler arasında değil, "kahraman" ve kurumlar arasında gerçekleşmesiydi. Bu uzlaşımda kahraman "bundan böyle anonim güçlere karşı savaşıyordu ve bakış açısını soyut bir fikir olarak, hâkim toplumsal düzeni kınama olarak formülleştirmesi gerekiyordu". Ibsen ve Shaw'un sonraki oyunları, bohem sanatçı ve şairlerin benimsedikleri burjuva-

zi düşmanlığının aynısını tasvir eder. Bu aynı zamanda tarihsel bir ironidir, çünkü başlangıçta orta sınıfa saray sosyetesine karşı etkili bir silah kazandırmak amacıyla icat edilmiş dramatik formlar artık "kendine yabancılaşma ve ahlaki bozulmanın en tehlikeli aracı"na dönüşmüştür. Hauser'in iddiasına göre pastoral roman, yani şövalye edebiyatının radikal mutasyonu, tamamen kurmaca olsa da, "gerçek hayatın sorunları... ve döneminin insanları" ile eşit derecede ilgilidir.

Hauser için Balzac'ın sonraki romanları ve Courbet'nin resimleri, Batı kültüründe estetizmin felaketinin etkili bir şekilde genele yayılmasından önceki kısa bir ara dönemi işaret eder. Ama Courbet'nin aksine Balzac sosyalist olmadığı hâlde, orta sınıf toplumundaki ikiyüzlülük ve eşitsizlik üzerine anlatıları, tıpkı Courbet'nin *Taş Kıranlar* (1848) ya da *Ornans'da Cenaze*'si (1849-1850) gibi, sol siyasi radikalizm ile natüralizm arasında varsayılan ittifakı somutlaştırdı. Hauser, hayal kırıklığı yaratacak şekilde, "realizm" kavramını ve onun, alenen sosyalist sanatçı ve yazarlar tarafından benimsenmiş dünyaya bakış açısını değerlendirmedeki faydalılığını tartışmaktan kaçınır. Bununla birlikte, Romantik sanat sonrasına dair açıklamasında, resim, dram, roman ve müzikte görünüşün "hakikati" olduğuna inanılan şeyi betimleme arzusunun "sanatsal" ve "güzel" arasındaki yüzyıllardır süregelen bağı etkili bir şekilde kopardığına yönelik ilginç bir gözlemde bulunur. Bu kopma farklı sanatlarda, farklı dönemlerde gerçekleşse de, Beethoven, Stendhal ve Delacroix'da ortak olan nokta, hepsinin sanatı "ifade arzusunun biçimsel yapıyı bozduğu etkin ve mücadeleci bir şeye" dönüştürmeyi istemesidir.

Elbette, "güzelliği" ya da aslında "çirkinliği" oluşturduğu söylenebilecek şeylere dair uzlaşma da, beğenideki dalgalanmaların ve her şeyde olduğu gibi sanatta da modanın değiştiği kabulü tarafından ortaya konan standart ve değerlerin görelileştirilmesinin bir parçası olarak bozulmuştur. Genel kapitalist üretimin veçhesi olarak kültürün sanayileşmesiyle birlikte "zevksizlik" de gelir. Hauser şu önemli tespitte bulunur: " 'Rafine beğeni' yalnızca tarihsel ve sosyolojik olarak göreli bir kavram değildir, bir estetik değer-

lendirme kategorisi olarak da yalnızca sınırlı bir öneme sahiptir." Sanat, ülkeler ve kıtalar arası ticaret yoluyla uluslararası bir nitelik kazandıkça, beğeni ve yargı daha da göreliliлeşir. Hauser, Goethe'nin süreçle ilgili gözlemlerini akılda tutarak, "dünya edebiyatı"nın, "entelektüel ve maddi üretimin 'hızlı' karakterinin, entelektüel ve maddi emtia değiş tokuşunun hızlandırılmış temposunun doğrudan Sanayi Devrimi deneyimiyle bağlantılı [bir süreç] olduğunu" belirtir. Böyle bir göreliliğin kabulü, yalnızca, Hauser'in daha önce koşulsuz şartsız savunduğu kendi estetik değerlendirmelerinin baltalanması anlamına gelebilir.

Göreliliğin en tehlikeli potansiyel sonucu, sanatta ve yaşamda, yaşama eyleminin kendisinde, her türlü güven verici değer duygusunun yok olmasıdır. Modernite ve modern sanat, bu anlam yok oluşundan payına düşeni alır ve Hauser "hastalığın" bir kısmının izini "şimdiki çağı bayatlamış ve bomboş bulan" Romantiklere kadar sürer. Hauser'e göre, Alman idealizminde, Fransa'daki "sanat için sanat"ta ve İngiliz züppeliğinde [dandyism] mevcut estetizm, Romantizmin son durağıdır. "Mücadele her yerde" der Hauser, "gerçeklikten uzaklaşmayla ve toplumun yapısını değiştirmeye yönelik her türlü çabanın bir kenara bırakılmasıyla sona erer." Keats'in melankolisi, Flaubert'in, yani "son büyük Romantiğin boyun eğişinin" habercisidir. Sanat "toplumsal bir faaliyet" olmaktan çıkarak "kendi standartlarını yaratan bir kendini ifade etme etkinliğine dönüşür; kısacası tek bir bireyin başka bireylerle konuştuğu bir araç hâline gelir." Hauser, bu kanaatinde haksızdır ya da en azından ciddi biçimde yanıltıcıdır. Resim gibi çağdaş sanat da, daha çok (söz gelimi televizyon ya da sinemaya kıyasla) kültürün ve toplumsal yaşamın *marjinal* yüzü olmuştur. Bunu yaparken, hem ekonomik üretim ilişkileri bağlamında hem de devlet müzeleri ile özel müze ve galeriler dâhil olmak üzere bir dizi yeni kurumla kendi destek yapılarını açıkça korumuştur. Sanat eserleri bu kurumlarda satılabilir, bir düzen içerisinde bir araya getirilebilir, eğitim aracı olarak kullanılabilir ve sergilenebilir. Seyirci kitlesi, farklı ilgi alanları ve değerlere sahip, tanımlanabilir belli gruplardır: Profesyonel eleştirmenler, tarihçiler, akademisyen-

ler ve öğretmenlerin yanı sıra "meslekten olmayan" sanatseverler, koleksiyonerler ve galeri müdavimleri.[6]

Aslında Hauser'in anlatmak istediği, modern sanatın kendi seyirci kitlesine büyük çoğunlukla, seyirciler belli ve de ölçülemez beğeni, duyarlılık ve değerlerle donatılmış (ya da donatılmamış) izole bireylerin *toplamıymışçasına* hitap ettiğidir. Buna göre sanat eseri, yaratıcı sanatsal kişiliğin olağanüstü izi ya da yansıması hâline gelmiştir ve seyirci kitlesi, karşılaştığı bu sanat eserinin yaratıcısının öznelliğiyle bir tür paylaşımda bulunduğunu hayal eder. Modern sanatçılar ve söz gelimi Hauser'in döneminde üretilmiş sanat eserleri, bu varsayım dizisi ve bunların gerektirdiği değerleri Romantiklere borçludur. Miras, her zamanki gibi, muğlaktır. Kant'ın felsefesinden bu yana ilahi bir düzene olan inançtan kurtulmuş, "aklın özerkliği"ni talep edebilen Romantikler, Marksistler dâhil tüm 19. yüzyıl tarihselciliğine yol açan "şimdiki zamanın anlamının sürekli sorgulanması"nı beraberlerinde getirdiler. Hauser için bu gelişme, "insan aklının tarihindeki en derin devrimlerden biri"dir. Sosyalizm aracılığıyla insanın mutlak kurtuluşu olasılığına inanç, aynı Romantik mirasın parçasıdır. Ne var ki Romantizmin aynı zamanda yaşattığı kâbus, modern insanlık tarihi deneyiminin –Fransız Devrimi'ndeki Terör dönemi olayları, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nda yaşanan katliamlar, Nazizm, Holokost, Stalinizm, Atom Çağı– "psikotik bir korku ve geçmişe kaçma girişimi"ni ifade ettiğine dair inançtır.

Hauser, Alman Romantik irrasyonalizmini, Nasyonal Sosyalizmin beşiği olmakla suçlar. Almanya'daki 18. ve 19. yüzyıl entelijansiyası, burjuva devrimi ile yaygın Aydınlanma değerlerinin yokluğunda, "toplumsal gerçeklikle tüm temasını yitirerek gitgide daha yalıtılmış, eksantrik ve meczup bir mizaç edindi". Almanya'nın kamu hizmeti bir "disiplin kültü" oluşturup "üstlerini manevi da-

---

6 Bkz. Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art ("Sanatın Toplumsal Temelleri")", (Ed.) Mathew Baigell ve Julia Williams, *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress* (*Savaşa ve Faşizme Karşı Sanatçılar: Amerikalı Sanatçılar Birinci Kongresi Makaleleri*) (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1986; birinci baskı 1936).

nışmanları" olarak kabul etti. Hauser son olarak şöyle der: "Herhangi bir dalkavuk filistenin [mesela Hitler gibi bir boyacının?] kendisini 'daha yüksek bir İdea'nın hizmetkârı olarak görmesini mümkün kılan o itaatkârlık ve sorgusuz sualsiz sadakat ideallerini geliştirdiler". Hauser, modern sanatın "intiharda... mantık bulmak" için "doğa durumuna...bilinmeyene bir sıçrayış"a kaçışla ilgili primitif rüyaya da benzer bir dürtünün bulaştığını söyler. Yine de Hauser'in, *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin dört cildinde tekrar tekrar dile getirilen büyük sanatın aşkın değerine olan inancı, kesinlikle bir tür irrasyonalizmdir ya da en azından kendi içinde "ifade edilemezlik", dinî coşkunluk ya da inancın bir tür ikamesidir. Kendi de kabul ettiği üzere, bu inancı, sanatın toplumsal ve tarihsel koşullarına dair analiziyle ilişkisiz biçimde varlığını sürdürür. O hâlde Hauser, aynı zamanda kendine rağmen bir Kantçıdır. Ama Kant'ın aksine o, "aklın özerkliği"nin modern bir yanılsama biçimi olduğunu da anlar. Romantik aklın "ikinci benliği", "karanlık ve muğlak, kaotik ve esrik, şeytani ve Dionysosçu her şeye balıklama dalmak" için "karşı konulmaz içe bakış dürtüsü", modern bilinç dışı fikrinin –somatik dürtülerin kaynağı ve aklın "bağımsızlığı"nın sabotajcısı– habercisidir.

O hâlde psikanaliz, Marksizm gibi, modern sanatın öznelciliği de insan yaşamı ve davranışının bedensel temellerine giden bir yol olarak algılandığı hâlde, 19. yüzyıl değer ve yanılsamalarının "maskesini düşüren" bir başka olgudur.

Teşekkürler

Bu önsözü hazırlarken, kendi öz geçmişimin Hauser'in metni ile 1951'den günümüze kadarki sanat tarihine ilişkin açıklamalarıma ne kadar sızmış olduğunu fark ettim. Bu öz geçmişte etkili olmuş iki kişiden bahsetmek ve onlara teşekkür etmek isterim: Eric Fernie, bana sanat tarihçisi olarak aldığım ilk düzgün işi vermeye dünden razıydı. Marcia Pointon ise şuna dikkatimi çeken ilk kişi oldu: Burjuvazi gerçekten de daima yükselişte.

Editör Notu

Dipnotlardaki Latince kısaltmalarla ilgili açıklama: Günümüzde yaygınlığını yitirmiş olan Latince temelli atıf dizgesi, Türkçedeki kısaltmalarla karşılandığında olası karışıklıklara yer vermemesi adına özgün metinde kullanıldığı hâliyle bırakılmıştır.

Ibid. – Latince ibidem'in kısaltmasıdır. "Aynı yerde" (a.y.) anlamında kullanılır. Bir kaynağa atıfta bulunulduktan hemen sonra aynı yazarın aynı yapıtına atıf yapıldığında kullanılır. Sayfa numarası da aynıysa yeniden sayfa numarası belirtilmez.

Op. cit. – Latince opere citato'dan kısaltılmıştır. "Yukarda anılan/adı geçen yapıt" (y.a.g.y.) anlamındadır. Dipnotlar arasına başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa yapılan ikinci atıfta kullanılır.

Loc. cit. – Latince loco citato'nun kısaltmasıdır. "Yukarda belirtilen yer" anlamındadır. Loc. cit. kısaltmasında da, araya başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa atıfta bulunulur ancak sayfa numarası aynıdır.

Passim. – Bir kitabın belirli bir sayfasına atıfta bulunmak yerine kitabın kendisine atıf yapılıyorsa, baskı yılından sonra bu ifade kullanılır.

ff. – Bir atıfta verilen sayfa numarasından sonra devam eden sayfaların da alıntılamaya dâhil olduğunu gösterir. "Ve devamı" anlamında (v.d.) olarak da yazılır.

1
SARAY SANATININ ÇÖKÜŞÜ

Rönesans'ın sona ermesinden bu yana neredeyse kesintisiz devam eden saray sanatının gelişiminin 18. yüzyılda durma noktasına gelerek yerini bugün bir bütün olarak sanat anlayışımıza hâlâ egemen olan burjuva öznelciliğine bırakması bilinen bir olgudur. Ne var ki yeni eğilimin belli özelliklerinin Rokoko'da zaten mevcut olduğu ve saray geleneğinden kopuşun aslında 18. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştiği o kadar bilinmez. Çünkü burjuvazinin dünyasında ancak Greuze ve Chardin sahne aldıktan sonra girsek de, Boucher ve Largillière daha şimdiden bizi ona çok yaklaştırır. Anıtsal, törensel ve ağırbaşlı olana yönelik eğilim, Erken Rokoko'da çoktan ortadan kalkmış, daha incelikli ve samimi bir niteliğe yer açmıştır. Yeni sanatta büyüklük, sağlamlık ve nesnel çizgiden ziyade, ifadenin renk ve tonları tercih edilir. Duygu ve duyumculuk[1] tınıları bu sanatın tüm tezahürlerinde hissedilmelidir. Dolayısıyla "Dixhuitième"[2] bazı açılardan Barok ihtişam ve gösterişinin devamından, hatta onun tamamlanmasından başka bir şey olmadığı hâlde, 17. yüzyılın inatla "grand goût"da[3] ısrar etmesi, elbette ona yabancıdır. Toplumun en yüksek sınıflarına yönelik olsalar bile, yaratımları görkemli kahramanlık kalıbından yoksundur. Ama doğal olarak burada ele aldığımız sanat hâlâ oldukça mesafeli, incelikli ve özünde aristokratik bir sanattır. Hoş ve gelenek-

1 Her bilginin temelinde duyumların (kişinin duyular yoluyla elde ettiği izlenim) bulunduğu ileri sürülen öğreti, sansüalizm. (ç.n.)

2 Fransızca. "18. yüzyıl." (ç.n.)

3 "Muhteşem beğeni." (ç.n.)

sel olanın ölçütlerini tinsellik[4] ve kendiliğindenlik kriterlerinden daha belirleyici gören, sabit ve evrensel olarak kabul edilmiş, sürekli tekrarlanan bir modele göre eser üreten ve çoğu zaman bütünüyle yüzeysel bir uygulama tekniği olsa da ustalık gerektiren bir sanat... Ne var ki Rokoko'nun Barok'tan türemiş bu geleneksel unsurları, yavaş yavaş çözülerek yerini burjuva beğenisinin ayırt edici özelliklerine bırakır.

Barok-Rokoko geleneğine saldırı iki farklı yönden gelir, ama her iki durumda da saray beğenisine yönelik aynı muhalefete dayanır. Bir yanda Rousseau ve Richardson, Greuze ve Hogarth'ın temsil ettikleri duygusalcılık [emotionalism][5] ve natüralizm,[6] diğer yanda Lessing ve Winckelmann, Mengs ve David'in rasyonalizm ve Klasisizmi vardır. İki grup da sadelik idealini ve püriten[7] hayat görüşünün ciddiyetini, saray beğenisinin gösterişliliğinin karşısına koyar. İngiltere'de saray sanatının burjuva sanatına dönüşümü, Barok-Rokoko geleneğinin alttan alta devam ederek Romantik akımda hâlâ kendini hissettirdiği Fransa'dakinden daha kapsamlı bir şekilde ve daha erken bir tarihte gerçekleşir. Ama yüzyıl sonuna gelindiğinde Avrupa'daki tek önemli sanat, burjuva sanatıdır. Orta sınıf içinde yenilikçi ve muhafazakâr bir eğilim arasında ayrım yapmak mümkündür, ama artık aristokratik idealleri yansıtarak sarayın amaçlarına hizmet eden canlı bir sanat yoktur. Tüm sanat ve kültür tarihinde, liderliğin bir toplumsal sınıf-

---

4 Tinselcilik, bütün gerçekliğin özünün ruh olduğunu, her gerçek olanın manevi olduğunu ve maddi olanın yalnızca manevi gerçekliğin bir görünüşü ya da sadece bir tasarım olduğunu ileri süren fizikötesi öğreti, spiritüalizm. (ç.n.)

5 Dışa vurumcu niteliklere vurgu yapan estetik ve eleştirel sanat kuramı. Buna göre, bir sanat eseriyle ilgili en önemli şey, izleyiciye ruh hallerini, duygu ve düşünceleri canlı bir şekilde aksettirebilmesidir. (ç.n.)

6 Sanatçıların gözle görülür dünyayı gördüklerine sadık kalarak betimleme çabasına natüralizm denir. Bu terim Türkçede bir dönem "doğacılık" ya da "doğalcılık" olarak kullanılmış olsa da, "natüralizm" terimi yıllar içinde kanıksandığı için çeviride bu kullanım tercih edilmiştir. Bazen "natüralist ve natüralizm" yerine "realist ve realizm" terimleri kullanılır ve bu terimler de sanatçının dünyayı gördüğü şekilde temsil etmesi anlamına gelir. Bununla birlikte Realizm büyük harfle yazıldığında 19. yüzyıla ait tarihsel sanat akımı anlaşılmalıdır. (ç.n.)

7 16. ve 17. yüzyıllarda I. Elizabeth'in İngiltere Kilisesi'nde başlattığı reformist harekete karşı çıkan bir Protestan öğretisi ve ibadet şekli. (ç.n.)

tan diğerine devri, aristokrasinin yerini tamamen orta sınıfın aldığı ve dekorasyonun yerine ifadeyi koyan beğeni değişiminin bariz biçimde fark edilebildiği buradaki gibi mutlak bir ayrıcalıkla nadiren gerçekleşmiştir.

Elbette bu, orta sınıfın beğenilerin koruyucusu olarak sahneye ilk çıkışı değildir. 15. ve 16. yüzyıllar gibi erken bir tarihte, ağırlıklı olarak orta sınıf karakterine sahip bir sanat, tüm Avrupa'da lider bir konum elde etmişti. Geç Rönesans, Maniyerizm ve Barok döneme gelindiğinde bunun yerini saray üslubundaki eserler aldı. Ama 18. yüzyılda, orta sınıf ekonomik, toplumsal ve siyasal erke yeniden kavuştuğunda, o dönem ortaya çıkmış törensel saray sanatı tekrar dağılarak orta sınıf beğenisinin sınırsız egemenliğine teslim olur. 17. yüzyılda sadece Hollanda'da itibarlı bir orta sınıf sanatı vardı ve bu sanat şövalyeliğe özgü romantik ve mistik dinî unsurların serpiştirildiği Rönesans sanatından çok daha kapsamlı ve tutarlı biçimde orta sınıf özellikleri sergiliyordu. Ama bu Hollanda orta sınıf sanatı, dönem Avrupa'sında neredeyse tamamen münferit bir olgu olarak kaldı ve 18. yüzyıl, modern orta sınıf sanatını yarattığında, bu daha önceki tezahürle doğrudan bağlantı kurmadı. Hollanda resmi 17. yüzyıl boyunca orta sınıf karakterinin çoğunu kaybettiği için, sürekli bir gelişme söz konusu olamazdı. Hem Fransa'da hem İngiltere'de, modern orta sınıf sanatının asıl kökeni bu ülkedeki toplumsal değişimlerdeydi. Bunlar, kaçınılmaz olarak, saraylı sanat anlayışının sona ermesinin temeli olmalıydı. Çağdaş felsefi ve edebi akımların desteği, zamansal ve mekânsal açıdan uzak ülkelerin sanatından güçlü olmaya mahkumdu.

Siyasi doruğuna Fransız Devrimi, sanatsal amacına Romantizmle ulaşan gelişim, mutlak otorite ilkesi olarak kraliyet iktidarının sarsılmasıyla, sanat ve kültür merkezi olarak saray örgütlenmesinin bozulmasıyla ve mutlakiyetçiliğin iktidara erişim ve iktidar bilincinin doğrudan ifadesini bulduğu bir sanat üslubu olan Barok Klasisizminin çökmesiyle Régence'ta[8] başlar. Bu sürecin ze-

8 1715-1723 yılları arasında Fransa'da naiplik dönemi. (ç.n.)

mini, XIV. Louis'nin saltanatı sırasında zaten hazırlanmıştır. Bitmek bilmeyen savaşlar ülkenin maliyesini allak bullak etmiştir. Kırbaç ve hapis cezasıyla vergi mükellefi, savaş ve fetihlerle ekonomik üstünlük yaratmak mümkün olmadığı için, devletin hazinesi tamtakır kalmış, nüfus yoksullaşmıştır. *Roi soleil*[9] hayattayken bile, otokrasinin akıbetiyle ilgili eleştirel sözler duyulur. Fénelon bu konuda zaten oldukça açık sözlüdür. Ama Bayle, Malebranche ve Fontenelle o kadar ileri gitmişlerdir ki, haklı olarak, "Avrupa ruhundaki bunalım"ın, yani tüm 18. yüzyılın aslında 1680'lere dayandığı öne sürülmüştür.[10] Bu eğilimle aynı anda, Klasisizm eleştirisi de üç kazanarak saray sanatının çöküşünün zeminini hazırlar. Yaklaşık 1685'te Barok Klasisizminin yaratıcı dönemi sona erer. Le Brun etkisini yitirir. Çağın büyük yazarları Racine, Molière, Boileau ve Bossuet son sözlerini söylerler.[11] "Eskiler ve Modernler Tartışması", Diderot ve Rousseau'nun Erken Romantizmlerinde çözülecek gelenek ve ilerleme, Klasisizm ve modernizm, rasyonalizm ve duygusalcılık arasındaki çatışmanın başlangıcına işaret eder.

XIV. Louis'nin yaşamının son yıllarında devlet ve saray, dindar Madam de Maintenon tarafından yönetiliyordu. Aristokrasi, Versailles'daki kasvetli ciddiyet ve bağnaz dindarlık atmosferinden artık rahatsızdı. Kral öldüğünde herkes, özellikle de Orléanslı Philippe niyabetinin despotizmden kurtuluş getirmesini bekleyenler, rahat bir nefes aldı. Naip, hep amcasının idari sisteminin miadını doldurduğunu düşünmüştü[12] ve saltanatına eski yöntemlere baştan sona tepki göstererek başladı. Siyasal ve toplumsal alanlarda bir aristokrasi rönesansı için çabaladı, ekonomik alanda Law'unki[13]

---

9 "Güneş Kral." XIV. Louis kastediliyor. (ç.n.)

10 PAUL HAZARD: *La Crise de la conscience européenne* (*Avrupa Vicdanının Buhranı*), 1935, I, s. iv.

11 BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt.franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), II, 1924, s. 31-32 ile karşılaştırınız.

12 GERMAIN MARTIN: *La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV* (*XV. Louis Döneminde Büyük Ölçekli Endüstri*), 1900, s. 15.

13 John Law de Lauriston (1671-1729), para olgusunun sadece ticari değiş tokuş durumlarına yaradığını, kişisel zenginleşmede ya da ulusal servette önemli bir etkisinin olmadığı görüşünü savunan iktisatçı. (ç.n.)

gibi bireysel girişimleri tercih etti. Üst sınıfların yaşamına yeni bir tarz getirip bir hazcılık ve sefahat modası başlattı. Eski ahlaki yükümlülüklerin hiçbirinin karşı koyamadığı genel bir çözülme baş gösterdi. Bunlardan bazıları daha sonra yeniden oluşturuldu, ama eski sistem artık tamamen dağılmıştı. Orléanslı Philippe devletinin ilk hamlesi, eski kralın gayrimeşru çocuklarının tanınmasını sağlayan vasiyetini iptal etmek oldu. Bu, kralın yetkesindeki düşüşün başlangıcıydı. Mutlak monarşi devam edecek olsa da, kralın otoritesi asla eski gücüne tekrar kavuşamayacaktı. Yüce yetkinin kullanımı giderek keyfîleşti, ama iktidardakilerin kendilerine güveni gittikçe sarsılıyordu. Bu süreç, en iyi, Mareşal Richelieu'nün XVI. Louis'ye söylediği şu sözlerle tarif edilebilir: "XIV. Louis döneminde kimse ağzını açmaya cesaret edemezdi, XV. Louis döneminde herkes fısıldardı, şimdi herkes yüksek sesle ve tamamen özgürce, rahat rahat konuşuyor." Devletin gerçek iktidarını hükümet emir ve kararnameleri temelinde değerlendirmeyi düşünmek, Tocqueville'in belirttiği üzere, gülünç bir hata olur. Dine ve kamu düzenine aykırı kitap yazıp yayınlamaya verilen meşhur ölüm cezası gibi yaptırımlar kâğıt üzerinde kalmıştı. Suçluların aldıkları en ağır ceza ülkeyi terk etmekti, ama çoğu zaman görevi onları kovuşturmak olan görevlilerce uyarılıp korundular. XIV. Louis çağında tüm entelektüel yaşam hâlâ kralın himayesi altındaydı. Onun dışında bir koruma yoktu, hatta ona karşı bir korunma da yoktu. Artık yeni koruyucu ve hamiler, yeni kültür merkezleri ortaya çıktı. Sanat büyük ölçüde, edebiyat ise tamamen saraydan ve kraldan uzakta gelişti.

Orléanslı Philippe, Versailles'dan Paris'e taşınır ve böylece sarayı fiilen fesheder. Naip, her türlü baskı, kısıtlama ve formaliteden nefret etmektedir; sadece en yakın arkadaşlarının yanında gerçekten mutlu hisseder. Genç kral, Tuileries'de, Naip ise Palais Royal'de yaşar. Aristokrasinin üyeleri kale ve saraylarına dağılmış, tiyatro, balo ve kentteki *salons*'da eğlenmektedirler. Naip ve Palais Royal, Versailles'ın "grand goût"sunun aksine, Paris'in daha sınırsız, daha değişken beğenisini temsil eder. "Kent" yaşamı artık "saray" yaşamına bağlı değildir; sarayı yerinden ederek onun

kültürel işlevlerini üstlenir. Naibin annesi Kontes Palatine Elizabeth Charlotte'un "Fransa'da artık 110 tane saray var!" şeklindeki melankolik nidası şüphesiz gerçeklerle uyumludur. Üstelik bu geçici bir durum da değildir. Eski anlamdaki saray gerçekten de sonsuza dek yok olmuştur. XV. Louis, Naip ile benzer zevklere sahiptir; o da küçük bir arkadaş çevresini tercih eder. XVI. Louis de en çok aile çevresinde yaşamaktan hoşlanır. İki kral da törenden uzak durur; teşrifat canlarını sıkarak onları rahatsız eder. Hâlâ bir dereceye kadar korunmuş olmasına rağmen, adabımuaşeret yine de eski ciddiyet ve ihtişamının çoğunu kaybetmiştir. XVI. Louis'nin sarayında hâkim ton, ölçülü bir samimiyettir. Haftanın altı günü gerçekleşen sosyete toplantıları özel parti karakteri kazanır.[14] Régence sırasında saray hanesine benzer bir şeyin geliştiği tek yer, Maine Düşesi'nin Sceaux'daki göz alıcı, pahalı ve ustaca yapılmış şenliklere sahne olan ve aynı zamanda yeni bir sanat merkezi, gerçek bir İlham Perileri Sarayı olan kalesidir. Ama düşesin düzenlediği eğlenceler, saray yaşamının nihai çöküşünün tohumunu içerir: Eski tarz saraydan 18. yüzyılın *salons*'una –sarayın kültürel mirasçılarına– geçişi oluşturur. Böylece saray yeniden özel topluluklara bölünür, bunlar da sanat ve edebiyat merkezlerine dönüşür.

Philippe'in, XIV. Louis'nin boyun eğdirdiği aristokrasinin eski siyasi hak ve kamusal işlevlerini yeniden canlandırma girişimi, programının en önemli kısımlarından biriydi. Feodal aristokrasi üyelerinden, orta sınıf bakanların yerini alması amaçlanan "Conseils"i[15] kurdu. Ama deneyden sadece üç yıl sonra vazgeçmek zorunda kaldı, çünkü soylular devlet işlerini yürütme alışkanlığını yitirmişlerdi ve artık ülke yönetimiyle gerçekten ilgilenmiyorlardı. Toplantılardan uzak durdular ve ister istemez XIV. Louis sistemine geri dönmek zorunda kalındı. Bu nedenle Régence, toplumsal engellerin gittikçe katılaşması ve sınıfların gittikçe birbirinden yalıtılmasına da yansıdığı üzere, dışarıdan bakıldığında aristokrasiye doğru yeni bir dönüşün başlangıcını işaret ediyordu. Ama

---

14 F. FUNCK-BRENTANO: *L'Ancien régime* (*Eski Rejim*), 1926, s. 299-300.

15 "Tavsiye." (ç.n.)

içeriden, orta sınıfın muzaffer ilerleyişinin devamını ve soyluların iyiden iyiye düşüşünü temsil ediyordu. 18. yüzyılın toplumsal gelişiminin Tocqueville tarafından çoktan fark edilmiş kendine özgü bir özelliği şuydu: Çeşitli sınıfları birbirinden ayıran engellere yönelik tüm vurguya rağmen, kültürel eşitlenme süreci durdurulamıyor, kendilerini dışarıdan yalıtmaya çok hevesli olan insanlar gitgide içsel olarak birbirine benziyordu.[16] Öyle ki sonunda sadece iki büyük grup kaldı: Avam ve avamın üstündekiler. Bu ikinci gruba ait olanlar aynı alışkanlık ve zevkleri paylaşıp aynı dili konuşuyorlardı. Aristokrasi ve üst burjuvazi, tek bir kültürlü seçkinler sınıfında birleşti. Bunu yaparken kültürün eski koruyucuları aynı anda hem veriyor hem de alıyorlardı. Yüksek aristokrasi, ara sıra ve lütfedercesine, yüksek finans ve bürokrasi temsilcilerinin konuk oldukları evleri ziyaret etmekle kalmıyor, orta sınıftan zengin beyefendi ve kültürlü hanımefendilerin *salons*'una da akın ediyordu. Madam Geoffrin, zamanının entelektüel ve sosyetik seçkinlerini, prenslerin oğullarını, kontları, saatçileri ve küçük esnafı evinde bir araya getirir; Rus İmparatoriçesi ve Grimm[17] ile mektuplaşır; Polonya Kralı ve Fontenelle ile arkadaştır; Büyük Friedrich'in davetini reddeder ve halk tabakasından d'Alembert'e özel bir ilgi gösterir. Aristokrasinin orta sınıf düşünce ve ahlaki anlayış kalıplarını benimseyerek üst sınıfların burjuva entelijansiyasıyla karışması, tam da toplumsal hiyerarşinin kendini her zamankinden de çok hissettirdiği anda başlar.[18] Belki de aslında, iki olgu arasında nedensel bir ilişki vardır.

17. yüzyılda aristokrasinin elinde tüm feodal ayrıcalıklarından geriye yalnızca kendi topraklarındaki mülkiyet hakları ve vergi muafiyeti kalmıştı. Adli ve idari görevlerini kraliyet yetkililerine devretmişti. Arazi rantı, 1660'tan önce, paranın satın alma gücün-

---

16 ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *L'Ancien régime et la Révolution* (*Eski Rejim ve Devrim*), 1859, 4. baskı, s. 171.

17 Friedrich Melchior, Baron von Grimm (1723-1807) Alman asıllı Fransız gazeteci, sanat eleştirmeni ve diplomat. Aynı zamanda *Encyclopédie*'ye katkıda bulunmuştur. (ç.n.)

18 HENRI SÉE: *La France écon. et soc. au 18e siècle* (*18. Yüzyıl Fransa'sında Ekonomi ve Toplum*), 1933, s. 83.

deki daimî düşüş yüzünden çok değer kaybetmişti. Soylular giderek artan ölçüde mülklerini satmaya zorlanmış, yoksullaşarak güçten düşmüşlerdi. Şüphesiz bu, hâlâ çok zengin olup 18. yüzyılda yeniden nüfuz sahibi olan yüksek rütbeli ve saraylı soylulardan çok, toprak sahibi aristokrasinin orta ve alt kademeleri için geçerliydi. Saray soylularından "dört bin aile", saray ve Kilise'nin yüce makamlarının, ordudaki mevkilerin, valilik ve kraliyet emekli maaşlarının tek intifa hakkı[19] sahipleri olarak kaldılar. Toplam bütçenin neredeyse dörtte biri onların payına düşüyordu. Kraliyetin feodal aristokrasiye eski öfkesi soğumuştu. XV. ve XVI. Louis dönemlerinde, bakanlar yine çoğunlukla kalıtsal aristokrasiden seçildi.[20] Ama XVI. Louis döneminde bu aristokrasi görünüş olarak hanedanlık karşıtlığını korudu; itaatsizdi ve tehlike anında monarşi için en büyük tehdit kaynağıydı. Merkezileşmenin başlangıcından bu yana iki sınıf arasındaki iyi ilişkiler büyük ölçüde zarar görmüş olmasına rağmen, aristokrasi, orta sınıfla bir olup kraliyete karşı ortak tavır aldı. Bu iki grup daha önce de aynı tehlikeyi hissetmişti, hatta sık sık çözmeleri gereken ortak idari sorunlar olmuştu. Bu da ister istemez onları birbirine daha da yakınlaştırmıştı. Ama soylular, orta sınıfın en tehlikeli rakipleri olduğunu anladıklarında ilişkileri kötüye gitti. O andan itibaren, kral tekrar tekrar müdahale ederek kıskanç soyluları uzlaştırmak zorunda kaldı. Çünkü görünüşe göre her iki tarafa da hâkim olmasına rağmen, sürekli taviz vermesi ve bazen birini, bazen ötekini kayırması gerekiyordu.[21] Soylulara yönelik bu yatıştırma politikası, örneğin XV. Louis döneminde halktan birinin orduda görev almasının, XIV. Louis dönemine kıyasla çok daha zor olmasında da görülebilir. 1781 Fermanı'ndan[22] bu yana orta sınıf ordudan tamamen dışlanmıştı. Kilise'deki yüksek mevkilerde de benzer durum söz konusuydu: 17. yüzyılda Bossuet ve Fléchier gibi halk köken-

---

19 Başkasına ait bir maldan yararlanma hakkı. (ç.n.)

20 ALBERT MATHIEZ: *La Révolution franç.* (*Fransız Devrimi*), I, 1922, s. 8.

21 KARL KAUTSKY: *Die Klassengegensaetze im Zeitalter der franz. Rev.* (*Fransız Devrimi Döneminde Sınıfsal Karşıtlıklar*), 1923, s. 14.

22 Kutsal Roma İmparatoru II. Josef'in Katolik olmayan Hristiyanlara sınırlı ibadet özgürlüğü tanıdığı ferman. (ç.n.)

li birkaç Kilise lideri hâlâ vardı, ama 18. yüzyılda bu artık geçerli değildi. Aristokrasi ve burjuvazi arasındaki rekabet, bir yandan giderek kritikleşti, öte yandan entelektüel öykünmenin yüceltilmiş biçimlerine bürünerek cazibe ve tiksintinin, taklit ve reddedilmenin, saygı ve içerlemenin birbirine karıştığı karmaşık bir manevi ilişkiler ağı yarattı. Orta sınıfın maddi bakımdan eşitliği ve pratik üstünlüğü, aristokrasiyi soy ve geleneklerinin farklılığını vurgulamaya zorladı. Ama her iki sınıfın dış koşullarının artan benzerliğiyle birlikte, burjuvazinin aristokrasi düşmanlığı da iyice bilendi. Toplumsal merdivenin basamaklarını tırmanmalarına engel olunduğu müddetçe, kendini üst sınıflarla karşılaştırmak burjuvazinin aklına hiç gelmedi. Ancak ayaklanma olasılığı kendilerine verildiğinde, mevcut toplumsal adaletsizliğin gerçekten farkına varıp soyluların ayrıcalıklarını kabul edilemez görmeye başladılar. Kısacası aristokrasi gerçek gücünü ne kadar kaybederse, hâlâ sahip olduğu imtiyazlara o kadar inatla bağlı kalıp onları o kadar gösterişli bir şekilde sergiliyordu. Öte yandan orta sınıf ne kadar çok mal varlığı edinirse, maruz kaldığı toplumsal ayrımcılığı o kadar utanç verici buluyor ve siyasi eşitlik için o kadar çileden çıkmış biçimde mücadele ediyordu.

16. yüzyıldaki büyük devlet iflaslarının neticesinde Rönesans'ın orta sınıf serveti dağılmıştı. Bu servet, hükümdar ve devletlerin büyük ticaret yaptıkları mutlakiyetçilik ve merkantilizmin altın çağında yenilenemedi.[23] Bireyci ekonomik ilkeleriyle orta sınıf, 18. yüzyıla, dünyada merkantilizm politikasından vazgeçildiği ve "laissez-faire"in[24] uygulamaya konduğu zamana kadar yeniden kendine gelemedi. Tüccarlar ve sanayiciler, iş hayatında aristokrasinin yokluğundan önemli avantajlar elde edebilseler de, büyük orta sınıf sermayesi ilk olarak Régence ve sonraki dönemde ortaya çıktı. Bu rejim aslında "üçüncü sınıfın beşiği"

---

23 FRANZ SCHNABEL: "Das XVIII. Jahrh. in Europa ("Avrupa'da 18. Yüzyıl")." *Propylaeen Weltgesch.*'in (*Propylaea Dünya Tarihi*) içinde, VI, 1931, s. 277.

24 "Bırakınız yapsınlar." Sadece mülkiyet haklarını korumayı amaçlayan yeterli düzenlemelerin bulunduğu bir ekonomik ortamda, özel taraflar arasındaki alım satım işlemlerinin müdahaleci hükümet kısıtlamaları, tarifeler ve sübvansiyonlardan arındırılması. (ç.n.)

idi. XIV. Louis döneminde *ancien regime*[25] burjuvazisi entelektüel ve maddi gelişiminin zirvesine ulaştı.[26] Ticaret, sanayi, bankalar, *ferme générale,*[27] serbest meslekler, edebiyat ve gazetecilik, yani ordu, Kilise ve saraydaki lider konumlar dışında, toplumdaki tüm kilit görevler onun elindeydi. Ticari faaliyetler eşi benzeri görülmemiş bir ölçekte gelişti. Endüstri büyüdü, bankalar çoğaldı, işveren ve spekülatörlere muazzam meblağlar aktı. Maddi ihtiyaçlar artarak yayıldı. Toplumsal merdivenlerin basamaklarında yükseklere tırmanıp yaşam tarzlarında soylularla rekabete girenler sadece bankerler ve mültezimler[28] değillerdi. Burjuvazinin orta kesimleri de bu patlamadan yararlanarak kültürel yaşamda giderek daha çok rol almaya başladı. Dolayısıyla devrimin patlak verdiği ülke, ekonomik açıdan hiç de tükenmiş değildi. Daha çok, zengin bir orta sınıfı olan, iflas etmiş bir devletti. Burjuvazi yavaş yavaş tüm kültürel araçlara sahip oldu. Yalnız kitap yazmakla kalmadı, onları okudu da. Sadece resim yapmadı, aynı zamanda satın aldı. Önceki yüzyılda burjuvazi, seyirci ve okur kitlesinin hâlâ nispeten mütevazı bir bölümünü oluşturuyordu. Ama şimdi tam bir kültürlü sınıf örneğidir ve kültürün gerçek koruyucusu hâline gelir. Voltaire'in okurlarının çoğu, Rousseau'nunkilerin neredeyse tamamı bu sınıfa aittir. Yüzyılın en büyük sanat koleksiyoneri Crozat, ticaretle uğraşan bir aileden gelir. Fragonard'ın hamisi Bergeret daha da mütevazı bir kökene sahiptir. Laplace bir köylünün oğludur, d'Alembert'in kimin oğlu olduğunu ise kimse bilmez. Voltaire'in kitaplarını okuyan aynı orta sınıf kitle, 17. yüzyılın Latin şairleri ile Fransız klasiklerini de okur ve okuma seçimlerinde neyi tercih ettiği kadar, neyi reddettiği konusunda da kendinden emindir. Yunan yazarlarla pek ilgilenmez, bunlar artık kütüphanelerden yavaş yavaş kaybolur. Orta Çağ'ı hor görür, İspanya az çok bilinmeyen bir bölge hâline gelmiştir,

---

25 15. yüzyıl sonlarından Fransız Devrimi'ne kadarki toplumsal ve siyasal sistem. (ç.n.)

26 JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française* (*Fransız Burjuvazisi*), 1934, s. 462.

27 *Ancien regime*'de bir tür tarım vergisi. (ç.n.)

28 İltizam usulüyle vergi toplayanlar. Devlet gelirlerinin bir bölümünün belli bir bedel karşılığında devlet tarafından kişilere devredilerek toplanması yöntemine iltizam denir. (ç.n.)

İtalya ile ilişkisi henüz gerektiği gibi gelişmemiştir ve gelişse de hiçbir zaman iki yüzyıl öncesinin saray toplumu ile İtalyan Rönesansı arasındaki kadar samimi olmayacaktır. 16. yüzyılın entelektüel temsilcisi *gentilhomme,*[29] 17. yüzyılınki *honnête homme,*[30] 18. yüzyılınki ise "kültürlü" insan, yani Voltaire okuru olarak kabul edilmiştir.[31] Ebedi modeli Voltaire'i tanımadan Fransız burjuvazisinin anlaşılamayacağı ileri sürülmüştür.[32] Ama kişi, derebeylerine özgü hâl hareketi, kraliyetten dostları ve muazzam servetine karşın Voltaire'in sadece kalıtsal olarak değil, her yönüyle orta sınıfa ne kadar derinden kök salmış olduğunu görmezse, onu da anlayamaz. Ağırbaşlı Klasisizmi, büyük metafizik problemlerin çözümünü bir kenara bırakması, hatta bunları tartışanlara beslediği güvensizlik; kıvrak, saldırgan ve yine de alabildiğine medeni düşünce yapısı; mistisizmin hiçbir türünden hoşlanmayan Kilise karşıtı dindarlığı; Romantizme karşı oluşu; muğlak, açıklığa kavuşturulmamış ve anlaşılmaz olan hiçbir şeyden hoşlanmaması; öz güveni; her şeyin kavranabileceğine ve çözülebileceğine, aklın gücüyle her konuda bir karara varılabileceğine olan inancı; bilge şüpheciliği; mantıken en yakın ve en erişilebilir olanı kabul etmesi; "günün gerektirdikleri" anlayışı, "mais il faut cultiver notre jardin" tavrı[33]... Şüphesiz burjuvazinin ayırt edici özellikleri bunlardan ibaret değildir, hatta Rousseau'nun ilan edeceği öznelcilik ve santimantalizm [sentimentalism][34] de, burjuva düşünce yapısının aynı derecede önemli yanları olabilir. Ne var ki bunlar da son derece orta sınıfa özgü özelliklerdir. Orta sınıf içindeki büyük antagonizma, en başından beri apaçık ortada olan bir gerçekti. Voltaire kendi okurunu edinirken, Rousseau'nun destekçileri henüz düzenli bir okur kitlesine dönüşmemişlerdi.

---

29 "Beyefendi." (ç.n.)

30 "Dürüst adam." (ç.n.)

31 F. STROWSKI: *La Sagesse française* (*Fransız Bilgeliği*), 1925, s. 20.

32 J. AYNARD, op. cit., s. 350.

33 "Bahçemizi ekip biçmemiz gerek." (ç.n.)

34 18. yüzyılın ikinci yarısında rasyonalizmin düşüşe geçmesiyle Batı Avrupa edebiyat ve sanatında ortaya çıkan akım. Ahlaki yaşamın ölçütü olarak duyguyu ön plana alır. (ç.n.)

Ama her hâlükârda toplumun bütünüyle tanımlanabilir bir kesimiydi ve yalnızca Rousseau'nun sözcüleri olduğunu keşfetmeleri gerekiyordu.

Şüphesiz 18. yüzyılın Fransız orta sınıfı, 15. ve 16. yüzyılların İtalyan orta sınıfından daha homojen değildir. Elbette burada, İtalya'da lonca denetimine karşı verilmiş mücadeleye tekabül eden hiçbir şey yoktur. Ama çeşitli ekonomik çıkarlar arasında o zamanki kadar yoğun bir çatışma söz konusudur. Özgürlük mücadelesinden ve "üçüncü sınıf"ın devriminden homojen bir hareket olarak söz etmek sadece alışkanlıktan ileri gelen bir davranıştır. Oysa gerçekte orta sınıfın birliği, aristokrasi, köylü sınıfı ve şehir proletaryasına karşı ortak cephesiyle sınırlıdır. Burjuvazi, bu sınırlar içinde olumlu ve olumsuz olarak ayrıcalıklı kesimlere ayrılmıştır. 18. yüzyılda orta sınıfın imtiyazlarından hiç söz edilmez, insanlar bunu hiç duymamış gibi yaparlar. Ama ayrıcalıklılar, sahip oldukları fırsatları alt sınıfların lehine genişletecek her reforma direnç gösterirler.[35] Orta sınıfın tek istediği, siyasi demokrasidir. Devrim, ekonomik eşitliği ciddiye almaya başlar başlamaz, bu sınıf yoldaşlarını yarı yolda bırakır. Dolayısıyla çağın toplumu çelişki ve gerilimlerle doludur. Dönüşümlü olarak aristokrasinin ve burjuvazinin çıkarlarını temsil etmeye zorlanan ve sonunda her ikisinin de aleyhine dönen bir kraliyet hanesi; hem kraliyete hem de orta sınıfa düşman, kendi çöküşüne yol açacak fikirleri benimseyen bir aristokrasi ve son olarak, alt sınıfların yardımıyla devrimini zafere taşıyan, ama eski düşmanlarıyla beraber müttefiklerine karşı direnen bir orta sınıf yaratır. Bu unsurlar ulusun entelektüel yaşantısına eşit oranlarda hâkim oldukları müddetçe, yani yüzyıl ortalarına kadar sanat ve edebiyat bir geçiş dönemindedir. Çelişkilerle, çoğu zaman uzlaştırılamayacak eğilimlerle doludur. Gelenek ve özgürlük, biçimcilik ve kendiliğindenlik, süslemecilik ve ifade arasında bocalar. Yüzyılın ikinci yarısında bile, liberalizm ve duygusalcılık üstünlüğü ele geçirdiğinde, yöntemler sadece daha keskin biçimde ayrılır, ama

35 Ibid., s. 422.

farklı eğilimler yan yana durur. Elbette işlevleri değişir ve özellikle saraylı-aristokrat bir üslup olan Klasisizm, ilerici orta sınıf fikirlerinin aracı hâline gelir.

Régence, yalnızca önceki dönemi eleştirmekle kalmayıp aynı zamanda son derece yaratıcı olan ve tüm yüzyılı meşgul edecek soruları gündeme getiren olağanüstü canlı bir entelektüel faaliyet dönemidir. Sanatta "görkemli" ve törensel üslubun çözülmesi, genel bir disiplin gevşemesiyle, artan inançsızlıkla, daha sınırsız ve kişisel bir yaşam tarzıyla kol kola gider. Sanatta Klasik ideali, çağın resmî siyaset teorisinin mutlak monarşiyi yorumladığı terimlerin aynısıyla, her zaman için geçerli, adeta Tanrı tarafından belirlenmiş bir ilke olarak temsil etmeye çalışan akademik öğretinin eleştirisiyle başlar. Hiçbir şey yeni çağın liberalizmi ve göreliliğini Antoine Coypel'in resme ilişkin sözlerinden daha iyi tarif edemez. Zira Akademi'nin başka hiçbir eski idarecisi, tüm insani şeyler gibi resmin de modadaki değişime tabi olduğunu onaylamazdı.[36] Bu sözlerle ifade edilen yeni bakış açısı, sanat üretiminin her alanında kendini hissettirir. Sanat daha insancıl, daha erişilebilir, daha alçakgönüllü hâle gelir. Artık yarı tanrılara ve üstün insanlara değil, sıradan ölümlülere, zevk ve şehvet peşindeki zayıf bireylere yöneliktir. Bundan böyle ihtişamı ve gücü değil, yaşamın güzellik ve zarafetini yansıtır. Etkilemek ve şaşkına çevirmek değil, cezbetmek ve hoşa gitmek ister. XIV. Louis saltanatının son döneminde sarayın etrafında sanatçıların yeni hamiler buldukları çevreler oluşur. Bu sanat hamileri çoğu zaman daha cömerttirler. Ayrıca hâlihazırda maddi zorluklarla mücadele eden ve Madam Maintenon'un boyunduruğu altındaki hükümdara kıyasla sanatla daha ilgilidirler. Kralın yeğeni Orléans Dükü ve veliahdın oğlu Bourgogne Dükü bu çevrelerin önde gelen şahsiyetleridir. Daha sonraki naip, XIV. Louis'nin tercih ettiği sanatsal eğilime karşı çıkarak sanatçılarından daha çok neşe ve değişkenlik, sarayda kullanılandan daha duyumcu ve zarif bir biçimsel dil talep eder. Kral ve dük için genelde aynı sanatçılar çalışır ve üsluplarını hamiye gö-

36 ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France* (*Fransa'da Sanat Öğretileri*), 1909, s. 170.

re değiştirirler. Örneğin Versailles'daki saray şapelini tam bir saray üslubuyla dekore eden Coypel, Palais Royal'deki hanımefendileri davetkâr sabahlıklarla resmeder ve "Académie des Inscriptions"[37] için Klasisist madalyalar çizer.[38] "Grand manière"[39] ve görkemli, törensel türler Régence sırasında güçten düşer. XIV. Louis döneminde bile çoktan kralın yakınlarını betimlemenin bahanesine dönüşmüş dinî resim ile bilhassa monarşinin propaganda aracı olan büyük öyküleyici resim ihmal edilir. Destansı manzaranın yerini pastoral sahneler alır. O zamana dek halka yönelik olan portre, çoğunlukla özel amaçlara hizmet eden önemsiz ve popüler bir tür hâline gelir. Artık parası olan herkes, portresini yaptırmaktadır. 1699 Salonu'nda elli portre sergilenirken, 1704 Salonu'nda iki yüz portre sergilenir.[40] Largillière, selefleri gibi artık saray aristokrasisini değil, burjuvaziyi resmetmeyi tercih eder; Versailles'da değil, Paris'te yaşar ve böylece yine "kent"in "saray" karşısındaki zaferini yansıtır.[41]

Watteau'nun kibar eğlence sahneleri, ilerici seyirci kitlesi için dinî ve tarihî törensel temsillerin yerini alır. Le Brun'dan "fêtes galantes"ın[42] ustasına bu geçiş, yüzyıl başında gerçekleşen beğeni değişimini en çarpıcı biçimde gösterir. İlerici düşünce yapısına sahip aristokrasi ile sanata meraklı üst-orta sınıftan oluşan yeni seyirci kitlesinin şekillenişi; sanat dünyasında o zamana dek kabul edilmiş otoritelerin şüphe uyandırması; eski ve son derece kısıtlı konu sınırlarının kalkması... Bütün bunlar, 19. yüzyıldan önceki en büyük Fransız ressamın ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Devlet siparişleri, burs ve emekli maaşları, Akademi'si, Roma Okulu ve kraliyet fabrikasına karşın XIV. Louis çağının çı-

---

37 Institut de France'ın beş akademisinden biri olarak 1663'te kurulmuş ve kendini beşerî bilimlere adamış eğitim topluluğu. (ç.n.)

38 PIERRE MARCEL: *La Peinture franç. au début du 18e siècle* (*18. Yüzyılın Başında Fransız Resmi*), 1906, s. 25-26.

39 "Büyük, görkemli üslup" anlamında. (ç.n.)

40 LOUIS RÉAU: *Hist. de la peint. franç. au 18e siècle* (*18. Yüzyıl Fransız Resminin Tarihi*), I, 1925, s. x.

41 LOUIS HOURTICQ: *La Peinture franç. au 18e siècle* (*18. Yüzyıl Fransız Resmi*), 1939, s. 15.

42 18. yüzyıl Fransız resminde açık hava eğlencelerini betimleyen bir tür. (ç.n.)

karamadığı dâhiyi, dindarlık ve disiplinden yoksun, iflas etmiş, başsız ve uçarı Régence yaratmıştır. Flandra'da doğan ve Rubens geleneğini sürdüren Watteau, aynı zamanda Gotik dönemden bu yana ilk bütünüyle "Fransız" resim ustasıdır. Onun sahneye çıkışından önceki son iki yüzyılda, sanat Fransa'da yabancı etkiler altındaydı: Rönesans, Maniyerizm ve Barok, İtalya ve Hollanda'dan ithal edilmişti. Tüm saray yaşantısının öncelikle yabancı modeller tarafından yönlendirildiği Fransa'da, saray teşrifatı ve monarşi yanlısı propaganda da yabancı, özellikle İtalyan sanat formlarıyla ifade ediliyordu. Bu formlar daha sonra kraliyet ve saray fikriyle o kadar yakından bağlantılı hâle geldi ki, kurumsal bir dirayet kazanarak saray sanatsal yaşamın merkezi olduğu sürece geçerliliğini korudu.

Watteau, yalnızca dışarıdan bakabileceği bir toplumun yaşamını resmetti. Kendi hayatına dair amaçlarıyla belli ki yalnızca yüzeysel temas noktaları olan bir idealin portresini yaptı ve muhtemelen sadece kendi öznel özgürlük düşüncesine benzeyen bir özgürlük ütopyasına biçim verdi. Ama bu imgelemleri doğrudan kendi deneyiminin unsurlarından, Lüksemburg'daki ağaçların eskizlerinden, her gün görmeye gidebileceği ve gittiği tiyatro sahnelerinden, büyüleyici biçimde gizlese de kendine benzeyen karakter tiplerinden yarattı. Watteau'nun sanatının derinliği, dünyayla ilişkisindeki kararsızlığından, yaşamın hem vaat ettiklerinin hem de yetersizliğinin ifadesinden, hep mevcut olan tarifsiz bir kayıp ve erişilemez bir hedef anlayışından, kayıp bir vatanın bilgisinden ve gerçek mutluluğun ütopik uzaklığından doğar. Ana temasını oluşturan duyuların ve güzelliğin verdiği hazza, gerçeğe neşeyle teslim olmaya ve dünya nimetlerinden alınan keyfe rağmen, resmettiği şeyler melankoliktir. Bütün resimlerinde, arzularının gerçekleştirilemez doğasıyla tehdit edilen bir toplumu tasvir eder. Ama burada ifade edilen, hiçbir şekilde Rousseauvari bir duygu, doğa durumu yönelik bir arzu değil, aksine mükemmel kültüre, sakin ve güven veren yaşama sevincine duyulan özlemdir. Watteau, iyimserlik ve karamsarlık, neşe ve can sıkıntısının bir bileşimi olan hayata karşı kendi tutumunu ifade

edebileceği uygun formu, aşıkların ve saray aşkının eğlencesi "fête galante"ta keşfeder. Her zaman bir "fête champêtre"[43] olup müzik, dans ve şarkılar eşliğinde, Theokritos[44] çoban ve çoban kızlarının kaygısız hayatlarını süren gençlerin eğlencelerini betimleyen "fête galante"ta baskın unsur pastoraldir. Pastoral, taşra huzurunu, kocaman dünyaya karşı güvenli bir sığınağı ve aşıkların kendilerini unuttukları mutluluğu anlatır. Ne var ki artık sanatçının aklındaki pastoral, tefekküre dayalı ve kanaatkâr bir yaşam ideali değil, Arkadyavari[45] bir doğa ve uygarlık, güzellik ve tinsellik, duyusallık ve zekanın özdeşliği idealidir. Elbette bu ideal yeni değildir. Yalnızca, Altın Çağ efsanesini pastoral düşünceyle birleştirmiş Roma İmparatorluğu şairlerinin buldukları formülün bir çeşitlemesidir. Roma versiyonuyla karşılaştırıldığında tek yenilik, pastoral dünyanın artık kibar sosyete modalarında gizlenmiş olması ile çoban ve çoban kızların çağın şık kıyafetlerine bürünmeleridir. Pastorallikten geriye kalan tek şey âşıkların sohbetleri, doğal çerçeve, saray ve kent yaşamına uzaklıktır. Ama o kadar yeni midir bunlar? Pastoral, en başından beri bir kurmaca, eğlenceli bir taklit, masumiyet ve sadeliğin pastoral hâliyle flörtleşme değil miydi? Pastoral şiir var olduğundan, yani son derece gelişkin bir kent ve saray hayatının varlığından beri, herhangi birinin çoban ve köylülerin basit, mütevazı hayatını sürdürmeyi gerçekten isteyebileceği düşünülebilir mi? Hayır, şiirde çoban hayatı her zaman olumsuz özelliklerin ve kendini büyük dünyadan koparıp onun geleneklerine aldırmamanın belirleyici unsurlar olduğu bir ideal olmuştur. Kişinin kendini hem medeniyetin prangalarından kurtuluşu vaat eden hem de onun avantajlarını koruyan bir durumda hayal etmesi bir tür eğlenceydi. Genç, sağlıklı ve masum köylü kızlar gibi temsil edilmeye çalışıldığında ve doğanın cazibesi sanatınkilerle birleştirildiğinde boyalı ve parfümlü hanımefendilerin çekiciliği artıyordu. Kurmaca, her karmaşık

43 Bahçe partisine benzeyen açık hava eğlencesi. (ç.n.)
44 Antik Yunan pastoral şiirinin yaratıcısı. (ç.n.)
45 Pastoral yaşantı ve doğayla uyumu ifade eden bir kavram. Adını Antik Çağ'daki Yunan eyaletinden alır. (ç.n.)

ve gelişkin kültürde özgürlük sembolü olmasını sağlayan ön koşulları daha en başından içeriyordu.

Pastoral şiir edebi geleneğinin, Helenizmdeki başlangıcından bu yana neredeyse kesintisiz iki bin yılı aşkın bir geçmişe sahip olması boşuna değildir. Kent ve saray kültürünün yok olduğu Erken Orta Çağ dışında, bu şiirin her yüzyılda değişik biçimleri olmuştur. Şövalye romanının tematik malzemesi hariç, Batı Avrupa edebiyatını bu kadar uzun süre meşgul eden ve rasyonalizmin saldırılarına karşı bu denli inatla ayakta kalan başka bir konu muhtemelen yoktur. Bu uzun ve kesintisiz saltanat, kelimeye Schiller'in atfettiği anlamla "duygusal" [santimantal] şiirin, edebiyat tarihinde "naif" şiirle kıyaslanamayacak kadar büyük bir rol oynadığını gösterir. Theokritos'un idilleri[46] bile varlıklarını, sanıldığı gibi gerçek bir doğaya ve halk tabakasıyla doğrudan ilişkiye değil, doğaya yönelik yansıtmacı bir duyguya ve romantik bir halk anlayışına, yani uzak, tuhaf ve egzotik olana duyulan özlemden kaynaklanan duygulara borçludur. Köylü ve çoban, içinde bulundukları ortam ya da günlük işleri coşkuyla karşılamazlar. Bildiğimiz üzere, basit halkın yaşamına ilgi, köylülüğe ne mekânsal ne de toplumsal yakınlıkta aranmalıdır. Bu merak halkın kendisinde değil, üst sınıflarda; taşrada değil, büyük kent ve saraylarda, hareketli bir yaşamın ve fazla uygar, fazla doygun bir toplumun göbeğinde ortaya çıkar. Theokritos idillerini yazarken bile pastoral tema ve durum artık yeni bir şey değildi. Bu, primitif pastoral halkların şiirinde zaten ortaya çıkmıştı; ama kuşkusuz santimantallik ve gönül rahatlığı olmaksızın ve de muhtemelen çoban yaşamının dış koşullarını gerçekçi bir şekilde tanımlamaya çalışmadan... *İdiller*'in lirik dokunuşu olmasa da, pastoral sahneler her hâlükârda Theokritos'tan önce, mimde[47] vardı. Kırsal sahneler satir oyunlarında[48]

---

46 Kır yaşamı içinde aşk konusunu işleyen kısa şiir. (ç.n.)

47 Pandomim, hayalî nesneler ya da durumlarla ilgili gerçeklik yanılsaması yaratma sanatıdır; oyuncunun etrafındaki havaya ağırlık, doku, çizgi, ritim ve kuvvet ima etme yeteneğine dayanır. Mim ise çeşitli teatral hareketlerle sessizce hareket etme sanatıdır.

48 Antik Yunan'da tragedya yapısı ve karakterlerini korurken mutlu bir atmosfer ve kırsal arka planı benimsemiş bir tiyatro türü. (ç.n.)

karşılaşılan şeylerdir ve tragedyaya bile yabancı değildir.[49] Ama pastoral sahneler ve kırsal yaşantı resimleri, pastoral şiir üretmeye yetmez. Pastoral şiirin ön koşulları, özellikle kent ve kır arasındaki örtük çatışma ve medeniyetten duyulan rahatsızlıktır.

Ama Theokritos, pastoral yaşamın basit tasvirlerinden hâlâ zevk alırken, ilk bağımsız halefi Vergilius artık realist betimlemelerden hiç keyif almaz ve pastoral şiir onunla birlikte bu türün tarihindeki en önemli dönüm noktasına işaret eden alegorik formu kazanır.[50] Pastoral yaşamın şiir anlayışı, daha eski çağlarda bile sadece dünyanın hayhuyundan kaçışı temsil ediyorsa ve çoban yaşamını sürme arzusu hiçbir zaman kelimesi kelimesine kabul edilmemişse, motiflerin gerçek dışılığı sadece pastoral yaşama duyulan özlem bakımından değil, şair ve dostlarının çoban kılığında görünmelerini ve gruba yeni girenleri anında tanıyabildikleri hâlde şiirsel olarak sıradan yaşamdan uzaklaşmalarını sağlayan pastoral durum bir kurmacaya dönüştüğü ölçüde de daha çok yoğunlaşır. Daha önce Theokritos'un müjdelediği bu yeni formülün çekiciliği o kadar büyüktü ki, Vergilius'un *Ekloglar*'ı şairin tüm eserleri arasında en büyük başarıya sahip oldu. Dahası, etkisi bu kadar kalıcı ve derin olan başka bir edebi başyapıt muhtemelen yoktur. Dante ve Petrarca, Boccaccio ve Sannazzaro, Tasso ve Guarini, Marot ve Ronsard, Montemayor ve d'Urfé, Spenser ve Sidney, hatta Milton ve Shelley, pastoral şiirlerini doğrudan ya da dolaylı olarak bu esere borçludurlar. Görünüşe göre, sürekli başarı peşindeki saray ve yaşamın telaşlı temposuyla büyük şehir Theokritos'u sadece endişelendirmişti. Vergilius'un ise kendi dünyasından kaçmak için daha fazla nedeni vardı. Yüz yıl süren iç savaş daha yeni sona ermişti. Gençliği savaşların en kanlısına denk gelmişti ve Augustus barışı, *Ekloglar*'ını yazarken gerçeklikten çok bir umuttu.[51] İdil

---

49 WILHELM V. CHRIST: "Gesch. d. griech. Lit. ("Yunan Edebiyatı Tarihi")," I. v. Mueller'in *Handbuch d. klass. Altertumswiss.*'ının (*Klasik Antik Çağ El Kitabı*) içinde, VII 2/1, 1920, s. 183.

50 FRANCESCO MACRÌ-LEONE: *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV* (*14. Yüzyıl İtalyan Edebiyatında Latince Pastoral*), 1889, s. 15.—WALTER W. GREG: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (*Pastoral Şiir ve Pastoral Tiyatro Oyunu*), 1906, s. 13-14.

51 T. R. GLOVER: *Virgil*, 1942, 7. baskı, s. 3-4.

dünyasına kaçışı, Augustus'un başlattığı ve vatansever geçmişi Altın Çağ olarak temsil ederek dikkati güncel siyasi olaylardan başka yöne çekmeye çalışan gerici hareketle tam bir uyum içindeydi.[52] Vergilius'un yeni pastoral şiir anlayışı, aslında barış hayalini gerçekleştirme arzusunun barışçı bir siyaset izleme propagandasıyla kaynaşmasından başka bir şey değildi.

Orta Çağ pastoralleri, Vergilius'a özgü alegoriyle doğrudan bağlantılıdır. Antik dünyanın çöküşü ile Orta Çağ saray ve kent kültürünün yükselişi arasındaki yüzyıllara ait pastoral şiirden yalnızca çok azının geriye kaldığı doğrudur. Bu türün bize ulaşabilenleri de öğrenilmiş olanlar, bilhassa Klasik şairlerin, özellikle de Vergilius'un hatıralarının tortusudur. Dante'nin eklogları[53] bile öğrenilmiş taklitlerdir ve ilk modern idilin yazarı Boccaccio'da eski pastoral alegorinin izleri hâlâ mevcuttur. Gelişmeye yeni bir yön veren pastoral romanın yükselişiyle eş zamanlı olarak, pastoral motifler İtalyan Rönesansı kısa öyküsünde de ortaya çıkar. Ama idil, pastoral roman ve pastoral tiyatro oyunuyla bağlantılı romantik özelliklerden yoksundur.[54] Bununla birlikte kısa öykünün tam bir orta sınıf edebiyatı ve bu nedenle natüralist bir eğilime sahip olduğu, pastoral şiirin ise saraylı-aristokrat bir türü temsil ettiği ve romantizme meyilli olduğu düşünülürse, bu olgu kolayca anlaşılabilir. Bu romantik eğilim Lorenzo di Medici, Jacopo Sannazzaro, Castiglione, Ariosto, Tasso, Guarini ve Marino'nun pastorallerinde baskındır. İster Floransa ve Napoli ister Urbino, Ferrara ya da Bolonya'da olsun, İtalyan Rönesansı saraylarında edebiyat modasının aynı modele uygun olduğunu kanıtlar. Pastoral şiir, her yerde saray yaşamının aynasıdır ve saray adabımuaşereti konusunda okura örnek olarak hizmet eder. Artık kimse çoban hayatını kelimesi kelimesine almaz. Çoban kostümünün geleneksellığı açıktır ve türün asıl amacı olarak fazla uygar yaşamın reddedilmesi geri

52 M. SCHANZ-C. HOSIUS: "Gesch. d. roem. Lit. ("Roma Edebiyatı Tarihi")," I. v. Mueller'in *Handbuch d. klass. Altertumswiss.*'ının (*Klasik Antik Çağ El Kitabı*) içinde, II, 1935, s. 285.

53 Konuşma ya da monolog şeklindeki pastoral şiir. (ç.n.)

54 W. W. GREG, op. cit., s. 66.

plana düşer. Saray formları, yapaylıkları ve karmaşıklıkları nedeniyle değil, yalnızca kısıtlamaları nedeniyle reddedilir. İnceliği ve alegorisiyle; uzak ve yakını, dolaysız ve olağandışı olanı harmanlamasıyla bu pastoral şiirin Maniyerizmin en popüler türlerinden biri olması ve Klasik nezaket ve adabımuaşeret ülkesi İspanya'da itinayla işlenmesi anlaşılabilir. Başlangıçta saraylı yaşam biçimleriyle birlikte tüm Avrupa'ya yayılmış İtalyan örnekler burada bile takip edilir. Ama ülkenin bireyselliği kısa sürede kendini göstererek şövalye romanı ile pastoral roman unsurlarının birleşimine yansır. Romantik ve pastoral ögelerin bu İspanyol melezi daha sonra İtalyan ve Fransız pastoral romanı arasında bir köprü oluşturarak türün daha çok gelişmesine önayak olur.

Fransız pastoral şiirinin başlangıcı Orta Çağ'a kadar uzanır ve ilk olarak 13. yüzyılda saraylı şövalye liriklerine bağlı olarak karmaşık ve heterojen biçimde ortaya çıkar. Klasik Antik Çağ'ın idil ve ekloglarında olduğu gibi, Fransız *pastourelles*'indeki durum da erotizmin fazlasıyla katı ve geleneksel biçimlerinden kurtulma hayalinin gerçekleşmesidir.[55] Şövalye, çoban kıza aşkını ilan ettiğinde saray aşkı, sadakat, iffet ve sağduyunun buyruklarından muaf olduğunu hisseder. Problematik bir arzusu yoktur. Tüm dürtüselliğine rağmen, yüksek saray aşkının zoraki saflığına kıyasla bir masumiyet izlenimi bırakır. Ama şövalyenin çoban kızın gözüne girmeye çalıştığı sahne kesinlikle gelenekseldir ve artık Theokritos'taki doğal tınının izini taşımaz. İki ana figür ve belki de kıskanç çoban dışında, tek sahne eşyası birkaç koyundur. Çayır ve ormanların atmosferinden, hasat ve bağbozumu havasından, süt ve bal kokusundan geriye hiçbir şey kalmamıştır.[56] Klasik pastorallerin bazı unsurları, muhtemelen Klasik şairlerin hatıralarının savrulan kumlarıyla *pastourelles*'e sızacaktır. Ama İtalyan Rönesansı ve Burgonya saray kültürünün yayılmasından önce Klasik pastoral şiirin Fransız edebiyatına doğrudan etkisini tespit etmek imkânsızdır. Bu etki, İtalyan ve İspanyol pastoral roman-

55 J. HUIZINGA: *The Waning of the Middle Ages* (*Orta Çağ'ın Gün Batımı*), 1924, s. 120.

56 M. FAURIEL: *Hist. de la poésie provençale* (*Provençal Şiirin Tarihi*), 1846, II, s. 91-92.

larının her yerde moda oluşundan ve Maniyerizmin zaferinden daha derinlere inmez.[57] Tasso'nun "Aminta"sı, Guarini'nin "Pastor fido"su ve Montemayor'un "Diana"sı, Fransızların, özellikle de Honoré d'Urfé'in taklit ettiği modellerdir. İtalyan ve İspanyol örneğini takip eden Honoré d'Urfé, "Astrée"sinin her şeyden önce bir uluslararası adabımuaşeret el kitabı ve görgülü davranışın aynası olmasını istiyordu. Eser, haklı olarak, IV. Henri çağının kaba feodal beyleri ve askerlerinin, kültürlü bir Fransız sosyetesinin üyeleri olmak üzere yetiştirildiği okul olarak kabul edilir. Varlığını, ilk *salons*'u yaratan, 17. yüzyılın incelikli kültürünün doğduğu aynı akıma borçludur.[58] "Astrée" şüphesiz Rönesans pastoralleriyle başlayan gelişimin doruk noktasıdır. Çoban ve çoban kız kılığına girmiş, neşeyle sohbet edip iç gıcıklayıcı aşk meselelerini tartışan zarif hanımefendi ve beyefendileri izlerken artık kimsenin aklından basit insanlar geçmez. Kurmaca, gerçeklikle tüm ilişkisini yitirerek tam bir sosyete eğlencesine dönüşmüştür. Çobanın hayatı, okurun önemsiz şeylerden ve her zamanki benliğinden bir anlığına uzaklaşmasını sağlayan bir maskeli balodan başka bir şey değildir.

Elbette Watteau'nun "fêtes galantes"ı bu şiire pek benzemez. Pastoral romanda erotik doyum ve aşk ritüelleriyle kırsal aşk sahneleri, katıksız mutluluktur. Oysa Watteau'nun resimlerinde tüm erotik durum, asıl hedefe giden yolda bir ara istasyondur. Hep hayal meyal gizemli bir uzaklıkta duran o "Cythère"ye yolculuğun hazırlığıdır sadece. Ama Watteau resimlerini yaparken pastoral şiir Fransa'da düşüştedir. Usta ondan direkt etkilenmez. 18. yüzyıldan önce, pastoral yaşamdan sahneler hiçbir zaman resimde temsilin gerçek teması olarak ortaya çıkmaz. Pastoral motiflerin İncil'den sahneler ve mitolojik resimlerde sık sık kullanıldığı doğrudur. Ama pastoral fikrinden kesinlikle farklı, kendine ait bir kökeni vardır. "Giorgionevari" versiyonun matemli havası

57 MUSSIA EISENSTADT: *Watteau's Fêtesgalantes* (*Watteau'nun Fêtes Galantes'ı*), 1930, s. 98.

58 G. LANSON: *Hist. de la litt. franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), 1909, 11. baskı, s. 373-374.

Watteau'yu fazlasıyla andırır şüphesiz.[59] Ne var ki hem erotik eğilim hem de doğa ile medeniyet arasındaki ıstırap verici gerilim duygusundan yoksundur. Poussin'da bile Watteau'yla olan ilişki salt yüzeyseldir. Poussin, Arkadya'yı çok etkileyici bir şekilde tasvir eder, ama çobanın hayatına doğrudan değinmez. Konu, Klasik ve mitolojik kalır ve Roma Klasisizminin ruhuna uygun olarak esasen kahramanca bir izlenim bırakır. 17. yüzyıl Fransız sanatında pastoral konular yalnızca, kırsal yaşamdan sahneler tasvir etmeye hep düşkünlük göstermiş duvar halılarında bağımsız olarak belirir. Bu tür motifler elbette, Barok dönemin görkemli sanatının resmî karakteriyle uyumlu değildir. Bir roman, opera ya da balede olduğu gibi, dekoratif resimlerde hâlâ kabul edilebilir, ama büyük bir törensel resimde bir tragedyada olduğu kadar yersiz duracaklardır. "Dans un roman frivole aisément tout s'excuse…Mais la scène demande une exacte raison."[60] Bununla birlikte, resim onu ele alır almaz pastoral, hep sadece ikinci dereceden öneme sahip bir tür olmuş şiirde asla sahip olmadığı bir incelik ve derinlik kazanır. Edebi bir tür olarak, başından itibaren son derece yapay bir formu temsil etmiş ve gerçeklikle ilişkisi tamamen yansıtmacı olan nesillerin özel mülkiyeti olarak kalmıştır. Pastoral durum her zaman sadece bir bahaneydi. Neticede hiçbir zaman, hep az çok alegorik olan, asla sembolik bir karaktere sahip olmayan temsilin gerçek amacı olmamıştı. Başka bir deyişle, pastoralin çok açık bir amacı vardı ve yalnızca tek bir geçerli yoruma izin veriyordu. Bu yorum hemen tükeniyor, hiçbir sır saklamıyordu ve Theokritos gibi bir şairde bile, olağanüstü çekici olsa da gerçekliğin hiç farklılaşmamış bir resmiyle sonuçlandı. Alegorinin sınırlarını asla aşamadı ve uçarı bir form olarak kaldı; gerilim ve yaratıcılıktan yoksundu. Watteau, ona simgesel bir derinlik kazandırmayı başaran ilk kişidir ve bunu, her şeyden önce,

---

59 ALBERT DRESDNER: "Von Giorgione zum Rokoko ("Giorgione'den Rokoko'ya")," *Preussische Jahrbuecher*, 1910, vol. 140 ile karşılaştırınız.—WERNER WEISBACH: "Et in Arcadia ego," *Die Antike*, VI, 1930, s. 140.

60 Fransızca. "Anlamsız bir romanda her şey mazur görülür... Ama sahne, gerçek bir neden ister." (ç.n.) BOILEAU: *L'Art poétique* (*Şiirsel Sanat*), III, vv. 119 ff.

gerçeğin basit ve doğrudan bir yeniden üretimi olarak kavranamayacak tüm özellikleri ondan çıkararak yapar.

18. yüzyıl, doğası gereği, pastoral bir rönesansa yol açmaya mahkumdu. Edebiyat için formül çok sınırlıydı, ama resimde hâlâ yeni bir başlangıç yapmaya yetecek kadar canlıydı. Üst sınıflar, gündelik ilişkilerin büyük ölçüde başkalaşıma uğrayarak yüceltildiği son derece yapay toplumsal koşullarda yaşıyordu. Ama artık bu formların daha derindeki amacına inanmıyor, onları yalnızca oyunun kuralları olarak görüyordu. Tıpkı pastoralin hep erotik sanatın oyuncu bir formu olması gibi, nezaket de aşk oyununun kurallarından biriydi. İkisi de aşkı belli bir mesafede tutmak, onu dolaysızlığı ve tutkusundan kurtarmak istiyordu. Bu nedenle pastoralin, gelişiminin zirvesine nezaket yüzyılında ulaşmasından daha doğal bir şey olamazdı. Ama Watteau'nun figürlerinin giydiği kostümün ancak ustanın ölümünden sonra moda olması gibi, "fête galante" janrı da ancak Geç Rokoko'da daha geniş bir seyirci kitlesi buldu. Lancret, Pater ve Boucher, sıradanlaştırmakla kaldıkları yeniliğin meyvelerinin tadını çıkardılar. Watteau tüm yaşamı boyunca nispeten küçük bir çevrenin ressamı olarak kaldı: Koleksiyonerler Julienne ve Crozat, arkeolog ve sanat hamisi Kont Caylus, sanat simsarı Gersaint, sanatının yegâne sadık destekçileriydi. Döneminin sanat eleştirisinde ondan nadiren ve o zaman bile genellikle kınanarak bahsedilirdi.[61] Diderot dahi önemini kavrayamayarak onu Teniers'nin altına yerleştirdi. Akademi'nin, onunki gibi bir sanatla karşılaşınca geleneksel janr hiyerarşisine sıkı sıkıya bağlı kalıp "petits genres"ı[62] hor görmeye devam ettiği hâlde işleri onun için zorlaştırmadığı doğrudur. Ama teoride Klasik öğretiye uyan, genel olarak eğitimli seyirci kitlesi ne kadar dogmatikse, Akademi de o kadar dogmatikti. Tüm pratik sorularda Akademi'nin tutumu son derece liberaldi. Üye sayısı sınırlandırılmamıştı ve Akademi'ye giriş, öğretinin kabulüne bağlı değildi. Hoşgörüsü içten değildi, ama bu mayalanma ve yenilenme dönemin-

61 P. MARCEL, op. cit., s. 299.
62 "Küçük, önemsiz janrlar" anlamında. (ç.n.)

de ancak böyle liberal bir tutum benimseyerek hayatta kalabileceğini her hâlükârda kabullenmişti.[63] Watteau, Fragonard ve Chardin, yüzyılın diğer tüm ünlü sanatçıları gibi hangi ekole mensup olurlarsa olsunlar, hiçbir zorluk çekmeden Akademi'ye üye oldular. Elbette Akademi her zamanki gibi hâlâ "grand goût"yu temsil ediyordu, ama pratikte üyelerinden yalnızca küçük bir grup bu ilkeye bağlı kalmıştı. Kamusal siparişlere güvenemeyen ve alıcılarını saray çevrelerinin dışında bulan bu sanatçılar, resmî tanınırlık konusunda fazla endişelenmiyorlardı. Teorik açıdan pek itibar görmeseler de, pratikte daha çok rağbet gören "petits genres"ı geliştirdiler. En başından beri saraydan daha liberal bir çevre için tasarlanan "fêtes galantes" bunlara aitti. Ama bu tür resimlerle ilgilenenlerin, seyirci kitlesinin sanatsal açıdan en ilerici kesimini temsil etmesi yalnızca kısa bir süre devam etti.

Ne var ki resim, edebiyattan, özellikle romandan sonra da uzun müddet erotik konulara bağlı kaldı. Edebiyat ise hareketliliği ve ekonomik nedenler yüzünden daha popüler bir sanat türü olarak dikkatini çoktan daha genel öneme sahip konulara çevirmişti. Yüzyılın sefahat düşkünlüğü, edebiyattaki temsilcilerini Choderlos de Laclos, Crébillon fils ve Restif de la Bretonne'da buldu. Ama çağın diğer romancılarının eserlerinde belirleyici bir rol oynamadı. Konularının cüretkârlığına rağmen, Marivaux ve Prévost asla aşırı derecede erotik bir etki yaratmaya çalışmazlar. Dolayısıyla resimde üst sınıflarla ilişki şimdilik bozulmadan devam ederken, roman, orta sınıfların dünya görüşüne yaklaşır. Şövalye romanından pastoral romana geçiş, yukarıda belirtilmiş belli Orta Çağ-Romanesk unsurlar doğrultusundaki ilk adımı işaret ediyordu. Pastoral roman, tamamen hayalî bir çerçevede de olsa, gerçek hayatın sorunlarını tartışır ve fantastik bir kılığa bürünmüş olmasına rağmen döneminin insanlarını betimler. Tarihsel açıdan bakıldığında, bunlar gelecekteki gelişmelere işaret eden önemli özelliklerdir. Pastoral roman da, özellikle d'Urfé'deki olay örgüsü tarihsel olarak yerelleştiği ölçüde modern realizme yak-

---

63 NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art* (*Sanat Akademileri*), 1940, s. 108.

laşır.[64] Ama edebiyat tarihiyle ilgili en önemli gerçek, d'Urfé'nin ilk gerçek aşk romanını yazmış olmasıdır. Romanda aşk konusunun bundan önce de işlendiğini söylemeye gerek yoktur. Ama d'Urfé'den önce ana konu olarak aşkla ilgili kayda değer boyutta bir eser çıkmamıştır. Ne var ki bundan böyle aşk teması hem romanda hem de tiyatro yazınında üç yüzyıldan fazla bir süre boyunca itici güç olur ve öyle de kalır.[65] Barok, epik ve dramatik edebiyat, özünde hep aşk şiiri olduğundan, ancak son dönemde bir değişim belirtisi görülür. Aşk, "Amadis"te bile kahramanlığın önüne geçer, ama bizim anladığımız anlamda ilk aşk kahramanı, ilk korkak, tutkularının ilk savunmasız kölesi, Chevalier Des Grieux'nün öncüsü ve Werther'in atası Céladon'dur.

17. yüzyılın Fransız pastoral romanı, yorgun bir çağın edebiyatıdır. İç savaşlardan bitkin düşmüş toplum, sevdalı çobanların güzel ve duygulu sohbetlerini okurken tüm yorgunluğun üstüne biraz soluklanır. Ama kendine gelir gelmez ve XIV. Louis'nin fetih savaşları yeni arzuları canlandırır canlandırmaz, incelikli romana karşı bir tepki oluşur. Bu, Boileau ve Molière'in incelikli üsluba saldırılarıyla kol kola gider. D'Urfé'nin pastoral romanının ardından La Calprenède ve Matmazel de Scudéry'nin kahramanlık ve aşk romanı gelir; Amadis romanlarının kopuk olay akışını düzeltmiş bir türdür bu. Roman yine önemli olayları ele alır, yabancı ülkeleri ve garip insanları anlatır, kayda değer ve etkileyici plan ve karakterleri temsil eder. Ne var ki kahramanlığı artık şövalye romanlarının romantik pervasızlığı değil, Corneille trajedilerinin müsamahasız görev anlayışıdır. Saray dramı gibi, La Calprenède'in kahramanlık romanı da bir irade ve yüce gönüllülük ekolü olarak yola çıktı. Aynı traji-kahramanlık etiği Madam de la Fayette'in *Princesse de Clève*'inde de ifade edildi. Burada da soru, onur ve tutku arasındaki çatışmaydı ve burada da görev, aşka galip geliyordu. Bu kahramanca uyaranlar çağında, her yerde, bilinçli motiflerin aynı açık analiziyle, tutkuların aynı rasyonel incele-

64 G. LANSON, op. cit., s. 374.
65 PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la litt. franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), IV, 1897, s. 419 ile karşılaştırınız.

mesiyle, ahlaki fikirlerin aynı katı diyalektiğiyle karşı karşıya geliriz. Belki de ara sıra Madam de la Fayette'te daha samimi bir özellik, daha kişisel bir fark, duyguların gelişiminin daha gelip geçici bir yönü bulunabilir. Ama onun eserinde bile her şey bilincin ve analitik aklın keskin ışığına taşınmış gibidir. Aşıklar kendilerini bir an olsun tutkularının savunmasız kurbanları olarak görmezler. René ve Werther, hatta Des Grieux ve Saint-Preux gibi çaresizce, geri dönüşsüz biçimde kayıp değillerdir.

Ama 17. yüzyılda bile, bütün bu pastoral-idil ve kahraman-aşk formlarının yanı sıra, daha sonraki orta sınıf romanını müjdeleyen bazı olgular vardır. Her şeyden önce, modaya uygun türlerden temelde motiflerinin gündelik gerçekliği ve yaşamın keyifli yanlarını tercih etmesiyle ayrılan pikaresk roman[66] mevcuttur. *Gil Blas* ve *Diable Boiteux* [Topal Şeytan] hâlâ bu türe aittir. Hatta Stendhal ve Balzac'ın romanlarındaki bazı özellikler, pikaresk yaşam görüşünün rengarenk mozaiğini anımsatır. İncelikli romanlar 17. yüzyılda yine de uzun süre okunur. Aslında 18. yüzyıla kadar okunur, ama 1660'tan sonra artık yazılmaz.[67] Nüktedan, yapay, aristokratik yapmacıklı üslup, daha doğal, daha orta sınıf bir tona boyun eğer. Furetière daha şimdiden, kahramanlıktan uzak, romantik olmayan romanına pikaresk bir tarzda *Le Roman bourgeois* adını verir. Bununla birlikte, bu tanım yalnızca ele alınan motiflerle doğrulanır. Çünkü bu yapıt hâlâ bölüm, taslak ve karikatürlerin yan yana dizilmesinden ibarettir. Başka bir deyişle, olay örgüsünün okurun ilgisini tamamen kendine çeken bir baş karakterin kaderi etrafında döndüğü, modern çağın yoğunlaşmış "dramatik" romanıyla hiçbir ortak yanı olmayan bir formdur.

Popülerliğine rağmen, 17. yüzyılda daha aşağı ve bazı açılardan hâlâ geri bir biçimi temsil eden roman, 18. yüzyılda başat edebi tür hâline gelir. Yalnızca en önemli edebi eserler değil, en önemli ve gerçekten ilerici edebi gelişmelerin yaşandığı yapıtlar da bu tü-

---

66 16. yüzyılda şövalye romanlarına ve kır yaşamını konu alan romanlara tepki olarak ortaya çıkan; toplumun aşağı tabakalarındaki düzenbaz, ama becerikli ve kurnaz bir kahramanın maceralarını işleyen roman türü. (ç.n.)

67 Ibid., IV, s. 459; V, 1898, s. 550.

re dâhildir. 18. yüzyıl, sırf psikoloji çağı olduğu için bile olsa roman çağıdır. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclos, Diderot ve Rousseau, psikolojik gözlemle dolup taşarlar. Marivaux, psikoloji çılgınlığına kapılmıştır. Figürlerinin manevi tutumlarını durmadan açıklar, analiz eder ve yorumlar. Hayatın her tezahürünü psikolojik değerlendirme için bir fırsat olarak görür ve karakterlerinin amaçlarını ortaya çıkarma fırsatını asla kaçırmaz. Marivaux ve çağdaşlarının, özellikle de Prévost'nun psikolojisi, 17. yüzyılınkinden çok daha zengin, incelikli ve farklıdır. Karakterler daha önceki basmakalıp niteliklerinin çoğunu kaybetmiştir. Daha karmaşık ve çelişkili hâle gelerek Klasik edebiyatın karakter oluşturma şeklinin –tüm keskinliğine rağmen– biraz şematik görünmesine neden olurlar. Lesage bile hâlâ neredeyse sadece tiplemeler, eksantrikler ve karikatürler sunar. Ancak Marivaux ve Prévost'yla birlikte belirsiz, uçup giden konturları ve gerçek hayattan farklı şiddetlerde, ölçülü renkleriyle gerçek portreler görürüz. Modern romanı eskisinden ayıran herhangi bir sınır çizgisi varsa, tam olarak buradadır. Roman, daha önce dünyada olup bitenlerin ve somut eylemlere yansıyan manevi süreçlerin temsiliyken, bundan böyle tinsel bir tarih, psikolojik analiz, kendi kendini çözümlemedir. Marivaux ve Prévost'nun hâlâ 17. yüzyılın analitik ve rasyonalist psikolojisinin sınırları içinde hareket ettikleri ve 19. yüzyılın büyük romancılarından çok, Racine ve La Rochefoucauld'ya yakın oldukları doğrudur. Bu iki yazar, Klasik dönemin ahlakçıları ve oyun yazarları gibi, karakterleri hâlâ bileşenlerine ayırır ve onları içinde bulundukları hayatın bağlamı yerine, birkaç soyut ilkeden geliştirir. Bu dolaylı ve empresyonist psikolojiye yönelik belirleyici adımın atılması, böylece önceki tüm edebiyatın eski moda görünmesine neden olan yeni bir psikolojik olasılık kavramının yaratılması 19. yüzyılda gerçekleşir. 18. yüzyıl yazarlarında modernliğiyle bizi etkileyen şey, kahramanlarının kahramanlıktan arındırılarak insanlaştırılmalarıdır. Kahramanlarının boyutlarını küçültüp bize yaklaştırırlar. Racine'in yapıtında aşkın tanımından bu yana psikolojik natüralizmin kaydettiği temel ilerleme burada yatar. Prévost, büyük tutkuların diğer yüzünü, özellikle aşık bir erkek için aşa-

ğılayıcı ve utanç verici durumu zaten göstermiştir. Aşk tekrar bir felaket, bir hastalıktır; Romalı şairlerin tarif ettiği gibi bir kara lekedir. Aşk, yavaş yavaş Stendhal'in "amour-passion"una[68] dönüşür ve 19. yüzyıl edebiyatında aşkı tanımlayacak patolojik özellikleri alır. Marivaux, kurbanlarına açlıktan gözü dönmüş bir hayvan gibi saldırıp onları bir daha asla bırakmayan bu aşkın gücünün henüz farkında değildir, ama bu aşk Prévost'yla zaten aklı ele geçirmiştir. Şövalye aşkı çağı biter, mésalliance'a[69] karşı mücadele başlar. Aşkın yozlaşması burada yalnızca bir toplumsal savunma mekanizması olarak işe yarar. Orta Çağ feodal toplumunun, hatta 17. yüzyıl saray toplumunun istikrarı, aşkın tehlikeleriyle tehdit edilmemişti. Müsrif oğulların aşırılıklarına karşı böyle bir savunmaya ihtiyaçları yoktu. Ama şimdi, toplumsal kastlar arasındaki sınırlar giderek daha sık aşılırken ve yalnızca soyluların değil, burjuvazinin de toplumda ayrıcalıklı bir konumu savunması gerektiğinde, hâkim toplumsal düzeni tehdit eden vahşi ve değişken aşk tutkusu aforoz edilir ve sonunda *Dame aux camelias*'a [Kamelyalı Kadın] ve Garbo filmlerimize yol açan bir edebiyat ortaya çıkar. Şüphesiz Prévost, bir Dumas *fils*'in[70] bilinçli ve inanarak hizmet ettiği muhafazakârlığın hâlâ bilinçsiz bir aracıdır.

Rousseau'nun teşhirciliği şimdiden Prévost'nun *Manon Lescaut*'sunda müjdelenmiştir. Romanın kahramanı artık yüz kızartıcı aşkını anlatmaktan hiç çekinmez, hatta karakterinin zayıflığını itiraf etmekten mazoşistçe bir haz alır. Bilhassa Werther'e nazaran, Lessing'in dediği gibi, bu tür "küçüklük ve büyüklüğün, aşağılık ve saygıdeğer olanın karışımları"na duyulan düşkünlük, Marivaux'da zaten sergilenmiştir. *Vie de Marianne*'in [Marianne'in Yaşamı] yazarı, büyük ruhların bile ufak tefek zayıflıkları olduğu gerçeğine zaten aşinadır. Mösyö de Climal'i çekici ve itici özelliklerin harmanlandığı bir kişilik olarak çizmekle kalmaz, kadın kahramanını da bir çırpıda özetlenemeyecek bir karakter olarak ta-

68 "Tutkulu aşk." (ç.n.)
69 "Dengi olmayan kişiyle evlenme." (ç.n.)
70 "Oğul." Alexandre Dumas'nın (1802-1870) gayrimeşru oğlu olarak doğan Alexandre Dumas (1824-1895) kastediliyor. (ç.n.)

nımlar. Dürüst ve samimi bir kızdır, ama asla onu incitecek bir şey yapacak ya da söyleyecek kadar dikkatsiz değildir. Kozlarını bilir ve akıllıca oynar. Marivaux, bir geçiş ve yeniden inşa çağının tipik temsilcisidir. Bir romancı olarak ilerici orta sınıf eğilimine tam destek verir, ama bir komedi yazarı olarak psikolojik gözlemlerini eski entrika formlarıyla donatır. Ne var ki daha önce komedide yalnızca yan rol oynamış olan aşktaki yeni başlangıç, olay örgüsünün merkezine taşınır.[71] Bu son önemli kalenin fethiyle modern edebiyattaki muzaffer ilerlemesini tamamlar. Bu gelişme artık komedideki karakterlerin bile daha çok karmaşıklaşmasına atfedilebilir. Aşk öyle farklılaşmış bir yapıya kavuşur ki, edindiği komik nitelikler ciddi ve yüceltilmiş niteliğine zarar veremez. Ama komedi yazarı Marivaux'daki yeni özellik, her şeyden önce, figürlerini doğrudan toplumsal konumlarından kaynaklanan dürtülerle hareket eden, toplumsal açıdan koşullandırılmış varlıklar olarak tanımlama girişimidir.[72] Çünkü, tıpkı Molière'in âşık karakterleri gibi, onların âşık oluşları hiçbir zaman oyunlarının etrafında döndüğü tema değildir. Dolayısıyla doğalarının toplumsal koşullanmaları da şüphesiz açıktır, ama asla dramatik çatışmanın kaynağı değildir. Öte yandan Marivaux'nun *Jeu de l'amour et du hasard*'ında [Aşk ve Şans Oyunu], tüm olay örgüsü toplumsal tezahürlerin olduğu bir oyuna, yani baş karakterlerin gerçekte hizmetkâr mı, yoksa kimliklerini saklayan efendiler mi olduğu sorusuna dayanır.

Marivaux sık sık Watteau ile karşılaştırılır, ki ikisinin nüktedan ve keskin üsluplarının benzerliği şüphesiz böyle bir karşılaştırma ister. Ama aynı zamanda bizi aynı sanat sosyolojisi sorunuyla da karşı karşıya getirir, çünkü her ikisi de kendini iyi bir toplumun gelenekleriyle tam bir uyum içinde, son derece görgülü biçimlerde ifade eder. Fakat yine de hiçbiri bu koşullarda beklendiği kadar başarılı olmamıştır. Watteau, ömrü boyunca sadece birkaç kişi tarafından gerçekten takdir edildi; Marivaux'un da oyunlarında defalarca başarısız olduğu iyi bilinir. Çağdaşları dilini karma-

71 ÉMILE FAGUET: *Dixhuitième siècle* (*18. Yüzyıl*), 1890, s. 123.
72 ARTHUR ELOESSER: *Das buergerliche Drama* (*Burjuva Dramı*), 1898, s. 65.

şık, yapmacık ve anlaşılmaz buluyorlardı. Onun ışıltılı, göz alıcı, hazırcevap diyalogunu "marivaudage" olarak damgaladılar. Sainte-Beuve, bir miktar haklılık payıyla, bir yazarın adının herkesçe bilinen bir kelime hâline gelmesinin hiç de azımsanacak bir başarı olmadığını iddia etse de, bu tanım takdir amacı gütmüyordu. Watteau örneğinde, onun çağı için çok büyük olduğu ve büyük sanatın "insan içgüdülerine aykırı" olduğu şeklindeki açıklamanın geçerliliğini –ki bu bir açıklama sayılmaz– kabul etsek bile, bu büyük bir yazar olmayan Marivaux için hiçbir şekilde geçerli değildir. Watteau da, Marivaux da bir geçiş çağının temsilcileriydi ve yaşamları boyunca asla anlaşılmadılar. Bunun sanatsal kaliteleriyle hiçbir ilgisi yoktu, söz konusu durum birer öncü olarak tarihsel rolleriyle bağlantılıydı. Bu tür sanatçılar asla kendileri için uygun bir kitle bulamazlar. Çağdaşları onları anlamaz, sonraki nesil onların sanatsal fikirlerinden genellikle taklitçilerin seyreltilmiş formu aracılığıyla yararlanır. Bazen eserlerini takdir etmek için daha elverişli bir konumda olan gelecek nesiller, onları şimdiki zamandan ayıran tarihî uçurumu neredeyse hiç kapatamaz. Hem Watteau hem de Marivaux ancak sanatlarının tematik olarak uzun zamandan beri modası geçmiş olduğu bir zamanda, 19. yüzyılda, beğenileri Empresyonizm ile terbiye edilmiş sanat erbapları tarafından keşfedildiler.

Rokoko, Barok gibi bir kraliyet sanatı değil, aristokrasinin ve üst-orta sınıfın sanatıdır. Özel hamiler, inşaat faaliyeti söz konusu olduğunda kralı ve devleti yerinden eder. Kaleler ve saraylar yerine "hôtel"ler ve "petites maisons"[73] inşa edilir. Boudoir'ların[74] ve kabinelerin samimiyeti ve zarafeti, soğuk mermer ve ağır bronza tercih edilirken, kasvetli ve ağırbaşlı renkler, kahverengi ve mor, lacivert ve altın sarısı yerini açık pastel renklere, gri ve gümüş rengine, grimsi yeşil ve pembeye bırakır. Régence sanatının aksine, Rokoko incelik ve parlaklık, oyunbaz ve hercai bir çekicilik, ama aynı zamanda duyarlılık ve tinsellik kazanır. Bir yandan tam bir sosyete sanatına dönüşür, diğer yandan orta sınıfın küçük

73 "Küçük müstakil evler." (ç.n.)
74 Kadınlara ait özel oda. (ç.n.)

boyutlu formlara yönelik beğenisine yaklaşır. Muazzam, heykelsi ve gerçekçi ferahlıktaki Barok'un yerini alan cazip, narin, gergin ve son derece ustalıklı bir dekoratif sanattır. Ama bu sanatın hüner ve canlılığının aynı zamanda natüralist gözlem ve temsilin zaferi olduğunu hatırlamak için La Tour ya da Fragonard gibi sanatçıları düşünmek yeterlidir. Sıradan yaşamın sınırlarını aşan fırtınalı Barok'un hiddetli ve coşkulu imgelemiyle karşılaştırıldığında, Rokoko'nun ürettiği her şey çıtkırıldım, olağan ve önemsiz görünür. Ama hiçbir Barok dönem ustası da fırçayı Tiepolo, Piazzetta veya Guardi'den daha rahat ve kendinden emin kullanamaz. Rokoko, aslında Rönesans ile başlayan gelişimin son aşamasını temsil eder. Böylece bu gelişmeyi başlatan; statik, geleneksel ve tipik olana karşı tekrar tekrar otoritesini kanıtlamak zorunda olan dinamik, çözümleyici ve özgürleştirici ilkeyi zafere taşır. Rönesans'ın sanatsal amaçlarının nihayet kanıksanması ancak Rokoko'da gerçekleşir. Artık nesnelerin nesnel temsili, modern natüralizmin ulaşmayı hedeflediği kesinlik ve zahmetsizliğe ulaşır. Rokoko'dan sonra, hatta kısmen Rokoko'nun ortasında başlayan orta sınıf sanatı, zaten temelde yeni bir şey, sanat tarihinde Rönesans ve sonraki dönemlerin sanatından kesinlikle farklı bir şeydir. Demokratik düşünce ve öznelciliğin belirlediği ve kuşkusuz, evrimsel bir bakış açısından Rönesans, Barok ve Rokoko'nun seçkin kültürleriyle doğrudan ilişkili, ama prensipte onların aleyhindeki mevcut kültürel çağımızın başlangıcına işaret eder. Rönesans'ın ve ona bağlı sanatsal üsluplardaki çelişkilerin; biçimsel katılık ve natüralist formdan yoksunluk, tektonik[75] ve resimsel çözülme, statik ve dinamik arasındaki kutupluluğunun yerini şimdi rasyonalizm ve duygusallık [sentimentalism], materyalizm ve tinselcilik, Klasisizm ve Romantizm arasındaki antagonizma almıştır. Rönesans döneminin sanatsal başarısının her iki formu da vazgeçilmez hâle geldiği için, daha önceki antitezler anlamlarını büyük ölçüde kaybeder. Temsilin natüralist doğruluğu da, resimdeki unsurların kompozisyon açısından birbiriyle uyumu kadar doğal kabul edilir. Şimdi asıl soru, akla mı, duyguya mı; nesne-

---

75 Tektonik kelimesi kabaca "parçalar arasındaki ilişkisellik" olarak tanımlanabilir. (ç.n.)

ler dünyasına mı, özneye mi; rasyonel içgörüye mi, yoksa sezgiye mi öncelik verileceğidir. Rokoko, Geç Barok Klasisizmini sarsarak resimsel üslubu, pitoresk ayrıntılar hususundaki duyarlılığı ve empresyonist tekniğiyle orta sınıf sanatının duygusal içeriğini yansıtmaya Rönesans ve Barok'un biçimsel sanat tarzından çok daha uygun bir araç yaratarak yeni alternatifin zeminini hazırlar. Bu aracın dışa vurumculuğu, kendi düşünce şekliyle irrasyonalizm ve duygusallığa [sentimentalism] karşı en güçlü direnci sunmaya meyilli Rokoko'nun çöküşüne yol açar. Az çok kendiliğinden gelişen araçlar ile esas niyet arasındaki bu diyalektik olmadan, Rokoko'nun önemini anlamak imkânsızdır. Aynı dönemin toplumsal antagonizmasına tekabül eden ve onu saray Barok'u ile orta sınıf Erken Romantizmi arasındaki köprü kılan bir kutupluluğun sonucu olarak görmeye başlayana dek, kimse karmaşık doğasının hakkını teslim edemez.

Duyumculuğu ve estetizmiyle Rokoko'nun epikürcülüğü, Barok'un törensel tarzı ile Erken Romantik akımın duygusalcılığı arasında durur. XIV. Louis döneminde saray aristokrasisi, aslında çoğunlukla keyif çatmasına rağmen, hâlâ kahramanca ve rasyonel bir mükemmellik idealini yüceltiyordu. XV. Louis döneminde aynı aristokrasi, zengin burjuvazinin bakış açısı ve yaşam biçimiyle de uyumlu bir hazcılığı savunur. Talleyrand'ın "1789'dan önce yaşamamış hiç kimse hayatın ne kadar tatlı olduğunu bilemez" sözü, bu sınıfların nasıl bir hayat sürdüğü hakkında fikir verir. "Hayatın tatlılığı"ndan elbette kadınların tatlılığı anlaşılmalıdır. Her epikürcü kültürde olduğu gibi, kadınlar en popüler eğlencedir. Aşk, hem "sağlıklı" dürtüselliğini hem de dramatik tutkusunu yitirmiştir. Sofistike, eğlenceli, uysal bir şeye dönüşür; eskiden bir tutkuyken şimdi bir alışkanlık olmuştur. Nü resim görmeye yönelik genel ve sürekli bir arzu vardır. Nü, plastik sanatların gözde konusu olmuştur artık. Kraliyet dairelerindeki fresklerde, *salons*'daki goblenlerde, boudoir'lardaki tablolarda, kitaplardaki gravürlerde, şömine raflarındaki porselen takım ve bronz figürlerde... Nereye bakarsanız bakın her yerde çıplak kadınlar, dolgun kalça ve uyluklar, açıkta kalan göğüsler, birbirine dolanmış kol ve

bacaklar, kadınlı erkekli ve kadın kadına sahneler ve bunların sayısız çeşitleme ve sonsuz tekrarı görülür. Sanatta çıplaklık o kadar alışılmış hâle gelmiştir ki, Greuze'ün saf kızları sadece tekrar giyinerek bile erotik bir etki yaratır. Ama kadın güzelliği ideali de değişmiş, daha cazip ve sofistike olmuştur. Barok çağda olgun ve tamamen gelişmiş kadınlar tercih edilirdi, şimdiyse genellikle incecik genç kızlar, neredeyse çocuklar resmedilir. Aslında Rokoko, zengin ve bıkkın epikürcüler için tasarlanmış bir erotik sanattır. Doğanın sınırladığı haz alma kapasitesini yoğunlaştırmanın bir yoludur. Ancak orta sınıfların sanatıyla; David, Géricault ve Delacroix'nın Klasisizm ve Romantizmiyle daha olgun ve "normal" kadın tipinin yeniden moda olması beklenebilir.

Rokoko, çarpıcı bir "l'art pour l'art"[76] formu geliştirir. Duyumcu güzellik kültü, yapmacık ve son derece yetenekli, zarif ve ahenkli biçimsel dili, her türlü Alexandrine'ciliği[77] aşar. Onun "l'art pour l'art"ı, bazı açılardan 19. yüzyılınkinden daha özgün ve doğaldır. Çünkü o sadece bir program ve talep değil, resimle eğlence ve dinlence için ilgilenen uçarı, yorgun ve edilgen bir toplumun doğal tavrıdır. Rokoko aslında güzellik ilkesinin hâlâ sınırsız hüküm sürdüğü, "güzel" ve "sanatsal"ın eş anlamlı olduğu son üsluba sahip bir beğeni kültürünün son aşamasını temsil eder. Watteau, Rameau ve Marivaux'un, hatta Fragonard, Chardin ve Mozart'ın eserlerinde her şey "güzel" ve ahenklidir. Beethoven, Stendhal ve Delacroix'da ise artık öyle değildir. Sanat, etkin ve mücadeleci bir şeye dönüşür; ifade arzusu biçimsel yapıyı bozar. Ama Rokoko aynı zamanda Batı Avrupa'nın son evrensel üslubudur. Sadece evrensel olarak kabul edilmiş, bütün Avrupa'da genel anlamda tek tip bir sistem içinde faaliyet gösteren bir üslup olmakla kalmaz, tüm yetenekli sanatçıların ortak mülkiyetidir ve onlar tarafından kayıtsız şartsız kabul edilebilecek bir üsluptur; dolayısıyla bu bakımdan da evrenseldir. Rokoko'dan sonra böyle bir form kanonu, evrensel olarak geçerli bir sanat akımı

76 "Sanat, sanat içindir." (ç.n.)

77 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Fransa'da hakimiyetini korumuş, mısraları bir kısa, bir uzun, on ikişer heceli şiir. (ç.n.)

yoktur. 19. yüzyıldan itibaren sanatçıların hedefleri o denli kişiselleşir ki, her biri kendi ifade araçları için mücadele etmek zorunda kalır ve artık hazır çözümleri kabul edemez. Önceden oluşturulmuş her formu destek değil, köstek olarak görürler. Empresyonizm yine oldukça genel bir kabul görür, ama bir birey olarak sanatçının bu akımla ilişkisi artık problematiktir ve Rokoko'daki anlamıyla Empresyonist formül diye bir şey yoktur. 18. yüzyılın ikinci yarısında devrim niteliğinde bir değişiklik meydana geldi. Bireyciliği ve özgünlük tutkusuyla modern orta sınıfın ortaya çıkışı, kültürel bir topluluğun bilinçli ve kasten ortak kabul ettiği bir şey olarak üslup fikrine son vererek fikri mülkiyet düşüncesine bugünkü önemini kazandırdı.

Boucher, Rokoko formülünün yükselişiyle ve Fragonard ve Guardi'nin sanatına icrada şaşmaz bir kesinlik katan ustaca teknikle ilişkili en önemli isimdir. Olağanüstü derecede önemli bir sanatsal geleneğin bireysel açıdan önemsiz bir temsilcisidir ve bu geleneği o kadar mükemmel bir şekilde temsil eder ki, Le Brun'dan bu yana hiçbir sanatçınınkine benzemeyen bir nüfuz sahibi olur. O, erotik janrın, *fermiers généraux*[78], *nouveaux riche*[79] ve daha liberal saray çevreleri tarafından en çok aranan resim türünün rakipsiz ustası, Watteau'nun "fêtes galantes"ının yanında Rokoko resminin en önemli konusunu oluşturan aşk mitolojisinin yaratıcısıdır. Erotik motifleri, resimden grafik sanatlara ve tüm endüstriyel sanata aktarır. "Peinture des seins et des culs"den[80] ulusal bir üslup yaratır. Doğal olarak, Fransa'daki sanatsever kitlenin tamamı, Boucher'yi en önemli ressamı olarak görmez. Burjuvazinin çoktandır edebiyatta söz sahibi olan ve artık sanatta kendi yolunu çizen kültürlü bir orta kesimi mevcuttur. Greuze ve Chardin, bu seyirci kitlesi için öğretici ve realist resimler üretirler. Elbette destekçilerinin hepsi orta sınıflardan değil, Boucher ve Fragonard'ın kitlesinden de gelir. Fragonard, kendi adına, genellikle "burjuva" ressamların tatmin etmeye çalıştıkları beğeniye uyar.

---

78 "Mültezimler." (ç.n.)
79 "Yeni zenginler." (ç.n.)
80 "Meme ve popo boyama." (ç.n.)

Boucher'da bile bu ressamların dünyasından çok da uzak olmayan motifler bulunabilir. Örneğin Louvre'daki "*Kahvaltı*"sı, üst-orta sınıfa ait olmasına rağmen, orta sınıf yaşamından bir sahne olarak tanımlanabilir. En azından bir janr resmidir; bir törenin temsili değildir artık.

Rokoko'dan kopuş yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşir. Üst sınıfların sanatı ile orta sınıfların sanatı arasındaki yarık apaçık ortadadır. Greuze'ün resmi, yalnızca hayata karşı yeni bir tutum ve ahlakın değil, sanatta yeni bir beğeninin – muhtemelen "zevksizliğin" de başlangıcını işaret eder. Beddua eden ya da hayır duasını veren baba, müsrif ya da iyi ve minnettar oğullarıyla duygusal [santimantal] aile sahneleri çok az sanatsal değer taşır. Kompozisyonlar özgünlükten yoksundur, alelade çizilmişlerdir, renkleri çekici değildir, ayrıca teknikte rahatsız edici bir pürüzsüzlük vardır. Bıraktıkları izlenim, abartılı ciddiyetlerine rağmen soğuk ve boş, sergiledikleri duygulara rağmen uydurmadır. Tatmin etmeye çalıştıkları ilgi alanları hemen hemen hiç sanatsal değildir. Resimsel olmayan, çoğu zaman sadece öyküleyici konularını hayli kabaca ve gerçek resimsel formlara aktarmakla uğraşmadan sunarlar. Diderot, tüm bir romanın tohumlarını içeren olayları tasvir ettikleri için bu resimleri över.[81] Belki de haklı olarak, bir hikâyenin içerebileceği her şeyi içerdikleri ileri sürülebilir; kelimenin olumsuz anlamıyla "edebi" resimlerdir bunlar. Bayağı ve ahlakçı olup kıssadan hisselere benzerler. Bu halleriyle 19. yüzyılın sanatsal olmayan ürünlerinin prototipidirler. Her ne kadar beğeninin koruyucusu olan gruplardaki değişim, doğal olarak, denenmiş, ama yine de şematikleştirilmiş standartları sarsmakla ilgili olsa da, Greuze'ün yapıtları sadece "orta sınıf" karakterlerinden ötürü zevksiz değildir. Chardin'in resimleri her hâlükârda, burjuva sadeliğine karşın, 18. yüzyılın en iyi sanatsal ürünleri arasındadır. Greuze, basit ve iffetli halk klişeleştirmesine, orta sınıf ailesini yüceltmesine, saf genç kızı idealleştirmelerine rağmen orta ve alt sınıflardan çok, üst sınıfların düşünce ve kavramlarını yansıtır. Bu bağlamda Chardin'in-

---

81 DIDEROT: *Oeuvres* (*Eserler*), 1821, VIII, s. 243.

ki çok daha samimi ve dürüst bir orta sınıf sanatıdır. Buna karşılık Greuze de tarihsel açıdan Chardin kadar önemlidir. Aristokrat ve üst-orta sınıf Rokoko'suna karşı mücadelede, onun silahları daha çok etkili oldu. Diderot onu bir sanatçı olarak abartmış olabilir, ama Greuze'ün resminin siyasal propaganda değerini kabul etmesinin sağlam gerekçeleri vardı. Diderot her hâlükârda, Rokoko'nun "l'art pour l'art"ının ateş altında olduğunun farkındaydı. Sanatın görevinin "erdemi onurlandırıp ahlaksız davranışları ifşa etmek" olduğunu iddia ediyorsa; sanatı, o büyük çöpçatanı, bir erdem okulu yapmak istiyorsa; Boucher ve Vanloo'yu yapaylıklarından, boş, basit ve tasasız hüner ve hovardalıklarından ötürü suçluyorsa, bunun nedeni aklında hep "tiranların cezalandırılması" ya da daha kesin konuşmak gerekirse, avantajlı bir konum elde etsin diye orta sınıfı sanat dünyasına sokmak fikrinin olmasıydı. Rokoko sanatına karşı yürüttüğü mücadele, hâlihazırda sürmekte olan devrim tarihinde yalnızca bir aşamaydı.

2
YENİ OKUR KİTLESİ

18. yüzyılda entelektüel liderlik, Fransa'dan, ekonomik, toplumsal ve siyasal olarak daha ilerici olan İngiltere'ye geçer. Büyük Romantik akım burada yüzyıl ortalarında başlar, ama Aydınlanma da belirleyici itici gücünü bu ülkeden alır. Dönemin Fransız yazarları, İngiliz kurumlarında ilerlemenin özünü görür, İngiliz liberalizmine ilişkin bir efsane oluştururlar. Gerçeğe yalnızca kısmen tekabül eden bir efsanedir bu. Kültürün koruyucusu Fransa'nın İngiltere tarafından yerinden edilmesi, önde gelen Avrupa gücü olarak Fransız kraliyet hanedanının çöküşüyle kol kola gider. Dolayısıyla 18. yüzyıl İngiltere'nin hem siyasette hem sanat ve bilimde yükselişine tanıklık eder. Kralın otoritesinin zayıflaması Fransa'da ulusal gerilemeyle sonuçlanırken, aynı durum, ekonomik gelişme eğilimini anlayan ve buna uyum sağlama kapasitesine sahip girişimci sınıfların yönetimin dizginlerini devralmaya hazır olduğu İngiltere'de avantaja dönüşür. Artık bu sınıfların liberal siyasi emellerinin ifadesi ve mutlakiyetçiliğe karşı en güçlü silahları olan Parlamento, feodal aristokrasiye, yabancı düşmanlara ve Roma Kilisesi'ne karşı mücadelelerinde Tudorları destekledi. Çünkü Parlamento'da temsil edilen ticari ve endüstriyel orta sınıfların yanı sıra, burjuvazinin ticari faaliyetlerinde çıkarı olan liberal aristokrasi de bu mücadelenin kendi planlarını kolaylaştırdığını fark etmişti. 16. yüzyılın sonlarına kadar, monarşi ile bu sınıflar arasında yakın bir çıkar birliği vardı. İngiliz kapitalizmi gelişiminin henüz primitif ve maceracı bir aşamasındaydı ve tüccarlar, ortak korsan girişimlerde kraliyetin gizli danışmanlarını mem-

nuniyetle desteklediler. Ancak, kapitalizm daha rasyonel yöntemler izlemeye başladığında ve kraliyet, kötürüm aristokrasiye karşı orta sınıfın yardımına artık ihtiyaç duymadığında yolları ayrıldı. Kıtadaki mutlakiyetçilik örneğinden cesaret alan ve Fransa kralının müttefikleri olduğuna inanan Stuartlar, hem orta sınıfların sadakatini hem de Parlamento'nun desteğini pervasızca bir kenara attılar. Eski feodal aristokrasiye itibarını iade ederek onu bir saray aristokrasisine dönüştürdüler. Seleflerinin orta sınıf ve liberal üst tabaka saflarındaki silah arkadaşlarından daha güçlü duygular ve daha kalıcı ortak çıkarlarla bağlı oldukları bu sınıfın yükselişi için yeni bir egemenlik döneminin temellerini attılar. Feodal aristokrasi 1640'a kadar önemli ayrıcalıklardan yararlandı. Devlet yalnızca latifundia'nın[82] devamını sağlamakla kalmadı, büyük toprak sahiplerine tekeller ve diğer himaye biçimleriyle kapitalist işletmelerin kârından pay sağlamaya da çalıştı. Ne var ki bu uygulama, tüm sistem için feci sonuçlarla doluydu. Ekonomik açıdan üretken sınıflar, kârlarını kraliyetin gözdeleriyle paylaşmaya hazır değildi, bu yüzden özgürlük ve adalet adına müdahaleciliğe karşı çıktılar. Kendileri ekonomik ayrıcalıktan yararlanırken, sürekli olarak kullanmaya devam ettikleri sloganlar bunlardı.

Tocqueville'in belirttiği gibi, herhangi bir şekilde vergi koyma ya da vermeyle bağlantılı olmayan hemen hemen hiçbir siyasi sorun yoktur. Her hâlükârda vergi sorunları, Orta Çağ'ın sonundan itibaren İngiltere'de kamusal yaşama egemendi ve 17. yüzyılda devrimci hareketlerin doğrudan nedeni oldu. Tudorlara hiç yaygara koparmadan vergi veren ve İç Savaş yıllarında vergileri daha da büyük ölçüde sırtlanmaya hazır olan aynı orta sınıf, gerici ve orta sınıf karşıtı politikası yüzünden I. Charles'a vergi vermeyi reddetti. Bir nesil sonra II. James, Londra kent konseyine kendisini Orangelı William'a karşı korumaları çağrısında bulunduğunda, Londra vatandaşları yardım etmeyi kabul etmeyerek davetsiz misafire başarı için gerekli araçları sağlamayı yeğledi. Bu, İngiltere'de kapitalizmin zaferini ve kraliyet hanedanının devamını ga-

82 İlkel yöntemlerle ve düşük verimle işletilen geniş tarım alanları. (ç.n.)

ranti edecek ticari sınıflar ve monarşi arasındaki ittifakın başlangıcıydı.[83] Fransa'da ancak bir yüzyıl sonra süpürülecek feodalizmin kalıntıları, 1640 ve 1660 arasındaki devrim döneminde İngiltere'de çoktan ortadan kaldırılmıştı. Ama her iki ülkede de devrim, sermayeye bağlı sınıfların ekonomik çıkarlarını mutlakiyetçiliğe, saf toprak mülkiyetine ve özellikle Kilise'ye karşı savundukları bir sınıf mücadelesiydi.[84]

17. ve 18. yüzyılların siyasi yaşamına egemen olan büyük çatışma, İngiltere'de bir yanda kraliyet ve saray soyluları, diğer yanda kapitalizmle ilgilenen sınıflar arasında yürütüldü. Ama gerçekte birbirine karşı duran en az üç farklı düşman ekonomik grup vardı: Büyük toprak sahipleri, kapitalist soylularla ittifak hâlindeki burjuvazi ve zaten çok karmaşık olan küçük esnaf, kentli işçiler ve köylüler grubu. Ancak 18. yüzyılda bu son kategorinin adı ne Parlamento'da ne de literatürde geçti.

1688'den sonra toplanan Parlamento, şüphesiz bizim anladığımız anlamda "halkı temsil" etmiyordu. Görevi, eski feodal düzenin yıkıntıları üzerine kapitalizmi kurmak, mutlakiyetçiliğe ve Kilise hiyerarşisine sempati duyan ekonomik anlamda üretken unsurların asalak sınıflar üstündeki egemenliğini istikrara kavuşturmaktı. Devrim, ekonomik mülkiyetin yeniden dağılmasıyla sonuçlanmadı, ama sonunda tüm ulusa ve medeni dünyaya fayda sağlayan özgürlük hakları yarattı. Çünkü bu haklar başlangıçta yalnızca hatalı uygulanabilse bile, yine de mutlak kraliyet iktidarının sonu ve içinde demokrasinin tohumlarını barındıran bir gelişmenin başlangıcı anlamına geliyordu. Parlamento, her şeyden önce, koruyucu bir etki uygulamak, yani seçimlerin ticarete dayalı toprak mülkiyetine ve onunla ilişkili ticari sermayeye bağlı olacağı koşulları yaratmak istiyordu. Muhafazakârlar ve Liberaller[85] arasındaki an-

---

83 PAUL MANTOUX: *La Révolution industrielle au 18e siècle* (*18. Yüzyılda Sanayi Devrimi*), 1906, s. 78.

84 (Ed.) CHRISTOPHER HILL, *The English Revolution, 1640.* Three Essays (*İngiliz Devrimi, 1640.* Üç Makale), 1940, s. 9.

85 Whigler ve Toryler. Bugün İngiltere'de İşçi Partisi'ne ve Muhafazakâr Parti'ye dönüşmüş olan partilerin öncülleri. (ç.n.)

tagonizma, Parlamento'da temsil edilen sınıfın ortak davası içinde ikincil öneme sahip bir çatışmaydı. İki partiden hangisi dümende olursa olsun, siyasi hayata, seçimleri geniş ölçüde etkileyen ve orta sınıfı uydusu hâline getiren aristokrasi yön veriyordu. İktidar Muhafazakârlardan Liberallere geçtiğinde bu, yönetimin salt toprak mülkiyeti ve Anglikan Kilisesi'nden ziyade, ticarileşmeyi ve ihtilafı desteklediği anlamına geliyordu. Bununla birlikte parlamenter hükümet, her zamanki gibi oligarşik bir yönetimdi. Liberaller artık hükümdarsız ve aristokratik ayrıcalıkları olmayan bir Parlamento'yu ne kadar istemiyorsa, Muhafazakârlar da Parlamento'suz bir hükümdarı o denli istemiyordu. İki parti de Parlamento'nun demokratik bir kurum olduğunu düşünmüyordu. Onu yalnızca krala karşı kendi ayrıcalıklarının garantisi olarak görüyorlardı. Parlamento bu sınıfsal karakterini 18. yüzyıl boyunca korudu. Ülke, Lordlar Kamarası'nda ilk doğan çocukları ve Avam Kamarası'ndaki küçük oğullarıyla siyasi hayatın tamamını tekeline almış birkaç düzine Muhafazakâr ve Liberal aile tarafından dönüşümlü olarak yönetiliyordu. Parlamento üyelerinin üçte ikisi sadece aday gösterildi; geri kalanlar ise 160.000 kadar seçmen tarafından seçildi. Oylarının bir kısmı hileyle elde edildi. Oy kullanma hakkını her şeyden önce toprak rantına bağımlı kılan nüfus sayımı, en başından beri toprak sahibi sınıflar için Parlamento'da baskın bir yer sağladı. Ama sınırlı oy hakkına, oyların satın alınmasına ve Parlamento üyelerinin yozlaşmasına rağmen, İngiltere 18. yüzyılda Orta Çağ'ın kalıntılarından yavaş yavaş kurtulma sürecinde olan modern bir ulustu. Her hâlükârda, vatandaşları Avrupa'nın geri kalanında hâlâ bilinmeyen bir kişisel özgürlüğe sahipti. Ayrıca İngiltere'de, Fransa'daki gibi doğuştan kazanılan gizemli haklara değil,[86] salt toprak mülkiyetine dayalı toplumsal ayrıcalıklar, alt sınıfları, özünde daha esnek olan sınıfsal ayrımlarla uzlaştırmayı kolaylaştırıyordu.

18. yüzyıl İngiltere'sinin toplumsal düzeni sıklıkla Cumhuriyet'in son dönemindeki Roma'nın koşullarıyla karşılaştırılmıştır.

---

86 R. H. GRETTON: *The English Middle Class* (*İngiliz Orta Sınıfı*), 1917, s. 209.

Ne var ki senatör sınıfı, *equites*[87] ve plebleriyle Roma toplumu örgütlenmesinin, İngiltere'deki parlamenter aristokrasi, varsıl sınıflar ve "yoksullar" kategorilerinde bir dereceye kadar tekrarlanmasının kendi içinde dikkate değer olduğu pek söylenemez. Bu üçe bölünme aslında eşitleme sürecinin henüz başlamadığı tüm daha ileri toplumların özelliğidir. İngiltere ve Roma arasındaki paralelliğe özel bir önem kazandıran şey, parlamentoya egemen bir sınıf olarak aristokrasinin ortaya çıkışı ve patrisyenler ile kapitalistler arasındaki tamamen değişken sınırlardır. Ama bu sınıflar ve pleblar arasındaki ilişki iki ülkede oldukça farklıdır. Dönemin Romalı yazarlarının, 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının yaptığı gibi, yoksullardan nadiren bahsettikleri doğrudur.[88] Ama proletarya Roma'da sürekli olarak kamuoyunun dikkatini çekerken, İngiliz siyasetinde neredeyse hiçbir rol oynamaz. İngiliz toplumunu Roma toplumundan –ki yalnızca ondan da değil– ayıran bir başka özellik de, benzer koşullar altında normalde yoksullaşan soyluların İngiltere'de servetlerini artırarak hâli vakti yerinde sınıf olarak kalmalarıdır.[89] Bu ülkedeki yönetici sınıf, siyasi bilgeliğini yalnızca burjuvazinin para kazanmasına izin verip onunla birlikte kendini de zengin ederek değil, Fransız aristokrasisinin hepsinden çok tuttuğu mali ayrıcalıklardan kendi isteğiyle vazgeçerek de gösterir.[90] Fransa'da sadece yoksullar, İngiltere'de ise yalnızca zenginler vergi öder.[91] Bu, yoksulların durumunun aslında daha iyi olduğu anlamına gelmez. Ama bütçe dengede kalır ve aristokrasinin en utanç verici ayrıcalığı ortadan kalkar. İngiltere'de iktidar, muhtemelen genel aristokrasiden daha insani olmayan, iş tecrübesi sayesinde daha gerçekçi, çıkarlarının devletinkilerle aynı olduğunu zamanında fark etmiş, ticaretle uğraşan bir aristokrasinin

---

87 Antik Roma'da Roma ordusunun süvarilerini oluşturan ve daha sonraki dönemlerde büyük bir siyasi önem kazanan zengin vatandaşların oluşturduğu sınıf. (ç.n.)

88 W. WARDE FOWLER: *Social Life at Rome in the Age of Cicero* (*Cicero Zamanında Roma'da Toplumsal Yaşam*), 1922, s. 26 ff.—J. L. ve B. HAMMOND: *The Village Labourer* (1760-1832) (*Köylü İşçi*), 1920, s. 306-307.

89 A. DE TOCQUEVILLE, op. cit., s. 146.—J. AYNARD, op. cit., s. 341.

90 G. LEFÈBVRE, G. GUYOT, PH. SAGNAC: *La Révolution française* (*Fransız Devrimi*), 1930, s. 21.

91 A. DE TOCQUEVILLE, op. cit., s. 174-175.

elindedir. Zengin ve fakir arasındaki fark dışında her şeyi etkileyen çağın evrensel eşitleme eğilimi, İngiltere'de başka yerlerden daha radikal biçimler alarak ilk kez esasen mülkiyete dayalı modern toplumsal ilişkiler yaratır. Toplumsal hiyerarşinin farklı seviyeleri arasında mesafe olmaması, yalnızca bir dizi ara sınıf tarafından değil, bireysel kategorilerin tanımlanamaz doğası tarafından da sağlama alınır. İngiliz "aristokrasi"si kalıtsal bir soyluluktur, ama bir soylunun unvanı her zaman yalnızca en büyük oğula geçer. Küçük oğullar ile sıradan üst tabaka arasında neredeyse hiç fark yoktur. Ama ikinci dereceden soyluları hemen altındaki sınıflardan ayıran sınırlar da değişkendir. Aslen üst tabaka, "toprak sahibi derebeyi sınıfı" ile aynıydı. Ne var ki yavaş yavaş, yalnızca yerel eşrafı değil, mülkiyet ve kültür vasıtasıyla imalatçı sınıf, küçük esnaf ve "yoksullar"dan ayrışmış tüm toplumsal unsurları da içine aldı. Bu nedenle beyefendilik kavramı tüm yasal önemini yitirerek belli bir sabit yaşam standardı anlamında bile belirsizleşti. Egemen sınıfa üyelik, giderek daha fazla ortak bir kültürel seviye ve ideolojik uzlaşmaya bağlı oldu. Bu, her şeyden önce, İngiltere'de aristokrat Rokoko'dan burjuva Romantizmine geçişin neden Fransa ya da Almanya'daki gibi kültürel değerlere saldırıyla ilişkili olmadığını açıklar.

İngiltere'deki kültürel eşitlenme süreci en çarpıcı şekilde, yeni ve düzenli okur kitlesinin yükselişiyle kendini gösterir, ki bundan görece geniş bir çevrenin düzenli olarak kitap okuyup satın aldığı ve böylece bir dizi yazara kişisel yükümlülüklerden arınmış bir geçim kaynağı sağladığı anlaşılmalıdır. Bu kitlenin varlığı, öncelikle aristokrasinin kültürel ayrıcalıklarını kıran ve edebiyata canlı ve sürekli artan bir ilgi gösteren hâli vakti yerinde orta sınıfın önem kazanmasından kaynaklanmaktadır. Kültürün yeni savunucuları, büyük ölçekli sanat hamileri olarak öne çıkacak kadar iddialı ve zengin bireysel kişilikler üretemezler. Ama sayıca, yazarların geçimini sağlamak için yeterli kitap satışını sağlama alacak kadar çokturlar. Bu kitlenin varlığının ekonomik, toplumsal ve siyasal olarak nüfuz sahibi bir orta sınıfın mevcudiyetinden kaynaklandığı şeklindeki açıklamaya itiraz ve orta sınıfın 17. yüzyılda zaten

önem kazandığı, bu nedenle 18. yüzyıldaki kültürel işlevinin yalnızca toplumsal konumundaki iyileşmeden kaynaklanıyor olamayacağı iddiası kolayca reddedilebilir.[92] 17. yüzyılda sanatsal kültür, orta sınıfın püriten bakış açısı nedeniyle bilhassa saray aristokrasisiyle sınırlıydı. Sarayın dışındaki çevreler, Elizabeth kültüründe yerine getirdikleri işlevi bir kenara bıraktı. Önce kültürel yaşamdaki yerlerini yeniden kazanmaları, yani yeni ekonomik ve toplumsal yükselişlerine ancak belli bir ara verdikten sonra izlenebilecek bir yolu katetmeleri gerekiyordu. Orta sınıfın refahı, yeniden entelektüel liderliğin temeline dönüşmeden önce yaygınlaşarak yerini iyice sağlama almalıydı. Son olarak, aristokrasi, orta sınıfla homojen bir kültürel tabaka oluşturmak ve okur kitlesini yeterince güçlendirmek için burjuvazinin hayata bakış açısının belli yönlerini benimsemek zorundaydı. Bu da burjuvazi iş hayatına katılmadıkça gerçekleşemezdi.

Eski saray aristokrasisi, gerçek bir okur kitlesi oluşturmamıştı. Yazarlarına bir şekilde baktığı doğrudur, ama onları vazgeçilmez ürünlerin üreticileri olarak değil, yalnızca hizmetlerinden bazı durumlarda vazgeçilebilecek hizmetkârlar olarak görüyordu. Başarılarının gerçek değerinden çok, prestij nedeniyle onları destekledi. 17. yüzyılın sonunda kitap okumak henüz çok yaygın bir eğlence değildi. Büyük ölçüde eski moda aşk hikâyeleri ve şaşırtıcı öykülerden oluşan seküler edebiyat söz konusu olduğunda, yalnızca üst sınıflardan, başka hiçbir işi olmayan insanlar potansiyel okur olarak kabul edilebilirdi ve ilim kitapları sadece akademisyenler tarafından okunurdu. Sonraki yüzyılın edebi yaşamında çok önemli bir rol oynayacak olan kadınların edebiyat eğitimi hâlâ yetersizdi. Söz gelimi Milton'ın büyük kızının yazma bilmediğinden ve Dryden'ın aristokrat bir aileden gelen karısının, ana dilinin dil bilgisi ve yazılışını öğrenmek için umutsuz bir mücadele verdiğinden haberdarız.[93] 17. yüzyılda ve 18. yüzyılın başlarında daha geniş bir

---

92 HERBERT SCHOEFFLER: *Protestantismus und Literatur* (*Protestanlık ve Edebiyat*), 1922, s. 181.

93 ALEXANDRE BELJAME: *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18e siècle* (*18. Yüzyıl İngiltere'sinde Okur Kitlesi ve Edebiyatçılar*), 1881, s. 122.

kitleye sahip olan yegâne kitap türü, eğitici dinî risaleydi. Seküler kurmaca, toplam kitap üretiminin yalnızca önemsiz bir bölümünü oluşturuyordu.[94] Okur kitlesinin, ibadet kitaplarından, yaklaşık 1720'ye kadar hâlâ esasen ahlaki konularla ilgilenen ve ancak sonradan daha önemsiz temaları işlemeye başlayan seküler edebiyata dönmesi, Schoeffler'in varsayımının aksine[95] yalnızca dolaylı olarak Walpole'un[96] Kilise'yi siyasallaştırmasına ve Anglikan ruhban sınıfının özgür düşünme faaliyetlerine atfedilebilir. Yüksek Kilise'nin[97] liberal politikası ve seküler görünüşü, Aydınlanma'nın yalnızca belirtileriydi. Bu da feodalizmin çöküşünün ve orta sınıfların gelişinin ideolojik yansımasından başka bir şey değildi. Ama Protestan din adamlarının seküler edebiyatın yayılmasında ve yeni okur kitlesinin eğitiminde oldukça önemli bir rol oynadıklarını gösteren kanıtlar[98] yine de modern edebiyat sosyolojisinin en mühim sonuçlarından biridir. Vaaz kürsüsü sayesinde edindikleri kitle olmasaydı, Defoe ve Richardson'ın romanları kendilerine tanınan popülerliği kolayca elde edemezdi.

Yüzyıl ortalarına doğru okur sayısı belirgin biçimde çoğalır. Kitap ticaretinin başarısına bakılırsa, alıcılarını bulmuş olması gereken kitap sayısı gün geçtikçe artar. Yüzyılın başında okumak, üst sınıflar için çoktan yaşamın gerekliliklerinden biri hâline gelmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, kitap sahibi olmak Jane Austen'in tarif ettiği çevrelerde nasıl doğal kabul ediliyorsa, Fielding'in dünyasında da sürprizlere yol açacaktır.[99] Yeni okur kitlesinin beslendiği kültürel medyanın en önemlisi, yüzyıl başından itibaren yaygınlaşan, çağın büyük yeniliği, süreli yayınlardır. Orta sınıf bu süreli yayınlardan hem edebi hem de toplumsal kültür edinir, ki bunların ikisi de hâlâ temelde aristokratik standartla-

---

94 H. SCHOEFFLER, op. cit., s. 187-188.

95 Ibid., s. 192.

96 Robert Walpole (1676-1745), ilk Büyük Britanya başbakanı olarak anılan siyasetçi. (ç.n.)

97 İngiltere Kilisesi'nin modernleşmeye karşı direnci ve biçimciliği savunan kanadı. (ç.n.)

98 Ibid., s. 59, 151 ff. ve passim.

99 A. S. COLLINS: *The Profession of Letters* (*Edebiyatçılık*), 1928, s. 38.

ra dayanmaktadır. Aristokrasi de mutlak iktidar günlerinden bu yana epeyce değişmiş ve kentli orta sınıfın saraylı düşünce yapısı karşısındaki zaferinden dersini almıştır. Ne var ki aristokrasinin ve orta sınıfların duygu ve düşünce biçimleri arasındaki gerilim uzun süredir devam etmektedir. Aristokrasinin soğukkanlı bir entelektüellik ve şüpheci bir üstünlükle harmanlanmış düşünce yapısı bir günde kaybolmaz. Aksine, süreli yayınların yapmacık üslubunda ve Stoacı ahlak felsefesinde etkisini hissettirmeye devam eder. Edebiyatta gerçek Klasisist beğeni, basında olduğundan daha uzun süre hüküm sürer. Burada zekâ ve nüktedanlık, zekice fikirler ve ustaca teknik, düşüncenin netliği ve dilin saflığı, Pope'un ve "Aklıselim"in destekçileri tarafından temsil edildiği gibi, yüzyılın ortalarına kadar mükemmel edebi nitelikler olarak kabul edilmiştir. Bu yarı saray, yarı burjuva kültürünün geçici karakterinin en tipik örneği, Klasik eğitimleri, müşkülpesent beğenileri, oyunbaz ve kayıtsız tavırlarıyla kendilerini sıradan ölümlülerden ayırmaya çalışan yazar ve amatörlerden oluşmuş sınırlı bir entelektüel tabakadır. O hâlde bu entelektüellerin yavaş yavaş ortadan kaybolmaları, zihinsel donanımlarının bazı nitelikleri alabildiğine saçma görünürken bazılarının edebi kültürün ön koşulu hâline gelmesi, en çok da duygusal doğrudanlık aracılığıyla cilveli nüktedanlığın yerini sağduyu ve biçimsel zarafetin alması, bütün bunlar edebiyatta orta sınıf ruhunun sonraki gelişimine ve mutlak özgürleşmesine aittir. Sonunda, iki doğrultu arasındaki gerilim tamamen sona erer ve artık saraya özgü denebilecek hiçbir unsur orta sınıf edebiyatına kafa tutamaz. Ne var ki bu, tüm gerilimin sona erdiği, edebiyata tek ve bölünmemiş bir beğeninin hâkim olduğu anlamına gelmez. Aksine, kültürlü seçkinlerin edebiyatı ile genel okur kitlesininki arasında yeni bir antagonizma, yeni bir gerilim gelişir ve beğenide bazı bozulmalar gözlemlenir, ki daha sonraki bir dönemin önemsiz kurmacasına ait zayıflıklar burada çoktan fark edilebilir.

Steele'in 1709'da yayımlanmaya başlayan *Tatler*'ı, iki yıl sonra onun yerini alan Addison'ın *Spectator*'ı ve onları takip eden "ahlaki haftalık dergiler" öncelikle, akademisyen ile az çok eğitim-

li genel okur, aristokrat *bel esprit*[100] ile gerçekçi burjuva arasındaki uçurumu kapatan bir edebiyatın ön koşullarını yaratır. Bu nedenle ne saraylı ne de gerçekten popüler; katı rasyonalizmi, ahlaki acımasızlığı ve saygınlık idealiyle duran; kısmen şövalyeliğe özgü ve aristokratik, kısmen de burjuvaya özgü ve püriten bakış açısına sahip bir edebiyattır bu. Kısa, pseudo bilimsel tezleri ve etik sorgulamalarıyla gerçek kitapları okumaya en iyi başlangıcı oluşturan bu süreli yayınlar sayesinde, okur kitlesi ilk kez ciddi edebiyattan düzenli olarak yararlanmaya alışır. Bunlar aracılığıyla okuma, toplumun nispeten geniş kesimleri için bir alışkanlık ve gerekliliğe dönüşür. Ama süreli yayınlar zaten yazarın toplumsal konumunda meydana gelen değişiklikle bağlantılı bir gelişmenin ürünüdür. Şanlı Devrim'den sonra yazarların hamilerini buldukları yer artık saray değildir. Saray eski anlamıyla varlığını yitirmiştir ve eski kültürel işlevini bir daha asla yerine getirmeyecektir.[101] Saray çevrelerinin edebiyat hamisi rolü, artık kamuoyuna bağımlı olan siyasi partiler ve hükümet tarafından üstlenilir. III. William ve Anne döneminde, iktidar Muhafazakârlar ve Liberaller arasında bölünmüştür. Bu nedenle iki parti, siyasi nüfuza sahip olmak için bitmek bilmeyen bir savaş yürütmek zorundadır ve propaganda silahı olarak edebiyat onlar açısından vazgeçilmezdir. Yazarlar, bu görevi isteseler de istemeseler de üstlenmek zorunda kalırlar. Çünkü eski hamilik biçimi tamamen ortadan kalkmak üzere olduğu ve serbest kitap piyasası henüz yeterli bir kitleye sırtını yaslayamadığı için siyasi propaganda dışında güvenilir bir gelir kaynakları yoktur. Steele ve Addison'ın Liberallerin çıkarlarını doğrudan ya da dolaylı olarak temsil eden gazetecilere dönüşmeleri gibi, Defoe ve Swift de siyasi broşür yazarları olarak faal olup romanlarında bile siyasal emellerin peşinde koşarlar. Onlara göre "l'art pour l'art" fikrinde sorumsuzca ve ahlaksızca bir şeyler olurdu, tabii böyle bir fikir akıllarına gelebilecek olsaydı... *Robinson Crusoe*, toplumsal eğitim amacıyla yazılmış bir romandır, *Gulliver* ise güncel bir toplumsal hicivdir. Her

100 "Keskin zekâya sahip." (ç.n.)
101 G. M. TREVELYAN: *English Social History* (*İngiliz Toplumsal Tarihi*), 1944, s. 338.

ikisi de kelimenin tam anlamıyla siyasi propagandadır. Bu muhtemelen doğrudan toplumsal amaçlı saldırgan bir edebiyatla ilk kez karşı karşıya kalışımız değildir. Ama Swift ve çağdaşlarının "kâğıttan mermileri", basın özgürlüğü gelmeden ve güncel siyasi sorunlar kamuoyunda tartışılmadan imkânsız olurdu. Şimdi, kalemlerinden ad hoc[102] silahlar yapıp onları en yüksek teklifi verene kiralayan yazarlar ilk kez normal bir toplumsal olgu olarak ortaya çıkarlar.

Yazarların artık tek bir yoğunlaştırılmış iktidar grubuyla değil, iki farklı partiyle karşı karşıya olmaları onları bağımsız kılar, çünkü şimdi işverenlerini az çok kendi eğilimlerine göre seçebilmektedirler.[103] Ama politikacılar onları sadece kendi müttefikleri olarak gördüklerinde bile bu çoğu durumda her iki tarafa da yarayan saf bir yanılsamaya dayanır. Çağın en büyük iki yayıncısına gelince; Defoe genellikle kendi gerçek inançlarını savunur, Swift'in tutkulu sözlerindeki nefret de her hâlükârda samimidir. İlki bir Liberal ve büyük bir iyimserken, ikincisi –Walpole döneminde yaşamış bir Muhafazakâr için özellikle belirtmeye gerek yok ama– küskün bir karamsardır. Biri dünyaya ve Tanrı'ya inanca dayalı püriten bir orta sınıf yaşam felsefesini ilan eder, diğeri ise yaşama karşı alaycı biçimde tepeden bakan, merdümgiriz ve dünyayı hor gören bir tavır sergiler. İngiltere'nin bölünmüş olduğu iki siyasi kampın en göze çarpan edebi temsilcileridir. Defoe, Londralı bir kasabın ve ayrılıkçının[104] oğludur. Babalarının bastırılmış, ama inatçı püritenliği hâlâ yazılarında kendini gösterir. Yüksek Kilise'den ilham alan Muhafazakâr yönetimin boyunduruğu altında acı çekmiştir. Liberallerin zaferi, sonunda toplumdaki yoldaş ve dindaşlarının beklentilerini haklı çıkarır. Bu orta sınıfın iyimser bakış açısı ilk kez onun aracılığıyla seküler edebiyata yansır. Çözüm bulma yeteneğiyle baş başa bırakılmış, doğanın inatçılığına karşı galip gelen ve yoktan refah, güvenlik, düzen, hukuk ve gelenek yaratan Robinson, orta sınıfın klasik temsilcisidir. Maceralarının öy-

102 Latince. "Bu amaca özel." (ç.n.)

103 A. BELJAME, op. cit., s. 236, 350.

104 İngiltere Kilisesi'ne uyum sağlamayan ekoller kastediliyor. (ç.n.)

küsü, tüm zorlukların üstesinden gelen, kısacası pratik orta sınıf erdemleri olan çalışkanlığı, dayanıklılığı, yaratıcılığı ve sağduyuyu öven uzun bir ilahidir. Büyük toplumsal özlemlere sahip, gücünün farkında bir sınıfın inancının ilanı, aynı zamanda dünyaya hâkim olmak için savaşan genç ve girişimci bir ulusun manifestosudur. Swift, sadece başından beri farklı bir toplumsal bakış açısından yola çıktığı için değil, Defoe'daki basit öz güveni çoktan kaybettiği için de tüm bunların yalnızca tam tersini görür. Aydınlanma döneminin hayal kırıklığını ilk deneyimleyenlerden biridir ve deneyimini çağın üst-Candide'ine dönüştürür. O, nefretin dehaya dönüştüğü beyinlerden biridir. Başkalarının göremediği şeyleri görür, çünkü diğerlerinden daha çok nefret eder ve Pope'a yazdığı gibi, dünyayı eğlendirmek değil, ona eziyet etmek ister. Böylece, tüm insaniyeti ve duyarlılığına rağmen acımasız kitap bakımından hiç eksiği olmayan bir yüzyılın en acımasız kitabının yazarı olur. Hayırsever "Robinson"a, İngiliz edebiyatındaki bu ikinci büyük "gençlik romanı" kadar ters düşen bir şey hayal etmek pek mümkün değildir. Romanın zalimliği belki de yalnızca türün üçüncü klasik örneği olan *Don Kişot* tarafından aşılmıştır. Yine de *Gulliver* ve *Robinson Crusoe*'nun bazı ortak noktaları vardır. Her şeyden önce, ikisinin de edebi kökleri, en bilinen temsilcileri Cyrano de Bergerac, Campanella ve Thomas More olan Rönesans'ın popüler hayalî seyahat romanlarında ve ütopik mucize hikayelerindedir. Ama aynı zamanda aynı felsefi sorunlarla, yani insan kültürünün kökeni ve geçerliliğiyle de ilgilidirler. Bu sorunlar, Defoe ve Swift için söz konusu olduğu üzere, ancak uygarlığın toplumsal temellerinin sarsılmaya başladığı bir çağda büyük önem kazanabilirdi ve medeniyetlerin toplumsal koşullara bağımlılığı fikrini bu kadar açık bir şekilde formülleştirmek, ancak kültürel meselelerde liderliğin bir sınıftan diğerine geçmesinin yarattığı doğrudan etkiyle gerçekleşebilirdi.

Edebiyatta siyasi propagandanın gelişmesiyle birlikte yazarların ekonomik ve toplumsal konumları köklü bir değişim gösterir. Artık hizmetlerinin karşılığını yüksek makam ve bol ödülle aldıklarına göre, manevi değerleri de halkın nazarında artar. Ad-



WATTEAU: CYTHERA'YA YOLCULUK. *Paris, Louvre. 1716 ila 1718 yılları arası.—Watteau'nun sanatı, Régence ile birlikte "grand siècle"in biçimciliği ve akademizminin yerini alan üslupsal özgürlüğün zaferini yansıtır.*



BOUCHER: KANEPEDE NÜ. *Münih, Alte Pinakothek. 1752.—Bu tür eserler en çok, kendini saraydan kurtarma sürecinde olan zengin burjuvazi ile aristokrasi tarafından talep edilmektedir.*

dison, bir Warwick Kontesi ile evlenir. Swift, "Kitcat Kulübü"nde[105] Bolingbroke ve Harley gibi şahsiyetlerle dostane bir ilişki içindedir. Sunderland Kontu ve Newcastle Dükü, Vanbrugh ve Congreve ile eşit şartlarda ilişki kurarlar. Ama unutmamak gerekir ki, bu yazarlar edebi ve ahlaki niteliklerinden dolayı değil, sadece siyasi hizmetlerinden ötürü takdir edilip ödüllendirilirler.[106] Siyasetçiler artık ödüllendirme araçlarına, özellikle de yüksek makamlara sahip olduklarından, bir zamanlar saray zümreleriyle kralın işgal ettiği edebiyattaki konumu partiler ve hükümet devralır. Yalnızca ödedikleri bedel daha yüksektir ve yazarlarına bahşettikle-

---

105 18. yüzyılın başlarında Liberallerden oluşan bir İngiliz kulübü. (ç.n.)

106 LESLIE STEPHEN: *Engl. Lit. and Soc. in the 18th Cent.* (*18. Yüzyılda İngiliz Edebiyatı ve Toplumu*), 1940, s. 42.



BOUCHER: KAHVALTI. *Paris, Louvre. 1738.—Rokoko'nun önde gelen ustası Boucher, sanatta burjuvaya özgür unsurlara belli bir vurgu yapar. Louvre'daki "Kahvaltı", Chardin'i akla getiren samimi bir sahneyi yansıtır.*

ri onur, daha önce bir yazara verilen ödüllerden daha cömerttir. Locke, Temyiz Mahkemesi ve Ticaret Bakanlığı komisyon üyesidir. Steele, Damga Müdürlüğü'nde benzer bir göreve sahiptir, Addison dışişleri bakanı olup 1.600 sterlinlik bir maaşla emekliye ay-

rılır. Granville, Avam Kamarası üyesidir; harbiye bakanı ve kraliyet saymanı olur. Prior, büyükelçilik görevine gelir. Defoe'ya ise çeşitli siyasi görevler verilir.[107] Başka hiçbir zaman, başka hiçbir ülkede yazarlar, 18. yüzyıl başında İngiltere'de olduğu kadar yüksek makam ve rütbeyle onurlandırılmamıştır.

Yazarlar için son derece elverişli olan bu durum, Kraliçe Anne'in saltanatının son yıllarında doruğa ulaşarak Walpole'un 1721'de göreve başlamasıyla tamamen sona erer. Göreve Liberallerin geçmesi, yazarların hükümet açısından yararsız hâle gelmeleri sonucu siyasi himayeyi aniden sonlandıran koşulları yaratır. Görünüşe bakılırsa hükümet partisinin iktidarı o kadar pekişmiştir ki, her türlü propagandadan vazgeçebilmektedir. Öte yandan Muhafazakârların nüfuzu öyle azdır ki, yazarlara hizmetleri için ödeme yapacak durumda değildirler. Edebiyatla hiçbir kişisel ilişkisi olmayan Walpole da yazarlar için fazladan para ve boş makam sağlamaz. Daha kazançlı atamalar, desteğine ihtiyaç duyulan Parlamento üyelerine ya da verilen hizmetler karşılığında ödüllendirilmek istenen seçmenlere ayrılmalıdır. Ne de olsa, çoğu memnun olsa da her zaman memnun olmayan yazarların kaldığı ve tüm hamilerin en cömerti Halifax'in bile çok sayıda edebi düşmanı olduğu anlaşılmıştır.[108] Kamunun yazarlara ilgisi soğur. Pope, Addison, Steele, Swift ve Prior başkentten ve kamusal yaşamdan çekilerek taşranın ıssızlığında yazmaya devam ederler. Genç yazarların ekonomik durumu günden güne kötüleşir. Thomson öyle fakirdir ki, kendine bir çift ayakkabı alabilmek için "Mevsimler"inden bir kantoyu satmak zorunda kalır. Johnson, kariyerinin başında en acı yoksullukla savaşır. Edebiyatçı artık bir beyefendi değildir. Kamu nezdinde gördüğü saygı ve öz saygısı, mevcudiyetinin güvencesiyle birlikte azalır. Kötü huylar edinir, savruklaşır, güvenilmez birine dönüşür ve sonunda saray kültürü çağında imkânsız olan, modern bohemin gerçek öncüleri Savage gibi tipleri doğurur.

---

107 A. BELJAME, op. cit., s. 229-232.
108 Ibid., s. 368.

Neyse ki özel hamilik, siyasi destek kadar aniden sona ermez. Eski aristokratik gelenek hiçbir zaman tamamen yok olmamıştır ve şimdi yazarlar, tekrar özel müşterilere dönebildikleri ve dönmeleri gerektiği için, bir tür rönesans deneyimlerler. Yeni himaye sistemi eskisi kadar yaygın değildir. Ama genel olarak daha elverişli değerlendirmelerle yönlendirilir, böylece her yetenekli yazar uğraşırsa er ya da geç bir hami bulur.[109] Her hâlükârda, edebiyat dünyasında siyasi propaganda çağı ile serbest meslek faaliyeti arasındaki bu geçiş döneminde özel destekten vazgeçebilecek durumda olan birkaç yazar vardı. Himaye sistemiyle ilgili şikayetler sürekli duyulur, ama bir yazarın hamisinden ayrılma cesaretini gösterdiğinden neredeyse hiç söz edilmez. Daha kişisel bir ilişki olmasına ve bu yüzden çoğu zaman daha aşağılayıcı görünmesine rağmen bir hamiye muhtaç olmak, bir yayıncıya bağımlı olmaktan ne de olsa daha az rahatsız ediciydi. Hayatı boyunca himaye arama sistemine karşı mücadele eden ve bu kuruma iyi gözle bakmayan Johnson bile, bir lordun himayesinde olup yine de bağımsızlığını korumanın mümkün olduğunu kabul ediyordu. Fielding'in koruyucusuyla ilişkisi, bunun gerçekten mümkün olduğunu kanıtlar. Herhangi bir özel desteğe sahip olmayan yazarlar genelde yevmiye usulü çalışmak, çeviri yapmak, bir kitaptan seçme parçalar toplamak, gözden geçirilmiş baskılar hazırlamak, redaksiyon yapmak, süreli yayınlara ve popüler referans kitaplarına katkıda bulunmak gibi işleri üstlenmek zorunda kaldılar. İngiliz edebiyatının sonraki dönemlerinde söz sahibi olan Johnson bile kariyerine ücretli yazar olarak başlar. Pope'un bu kategorilerden herhangi birine dâhil olamayacağı doğrudur ve görünür ilişkilerden bağımsız gibidir. Ama aslında kitaplarına abone olan ve haklı olarak onu kendinden gören aristokrasinin hizmetindedir. Horace Walpole ve Lord Chesterfield gibi yüksek edebi kültüre sahip erkeklerin dahi tavırlarının kanıtladığı üzere, özel himayenin yeniden canlanmasıyla birlikte profesyonel yazara duyulan saygı bir kez daha azalır. Lord Chesterfield'ın ünlü sözleri: "Lordlarım, bey-

---

109 A. S. COLLINS: *Authorship in the Days of Johnson* (*Johnson Döneminde Yazarlık*), 1927, s. 161.

nimizden daha fazla güvenebileceğimiz bir şeylere sahip olduğumuz için Tanrı'ya şükredebiliriz", hâkim görüşün mükemmel bir ifadesidir. Ama bazı yazarlar hem bu görüşü paylaşır hem de yazmak onlar için asil bir tutkudan ibaretmiş gibi davranır. Voltaire'in kendini yazar olarak değil, her şeyden önce bir "beyefendi" olarak görmesini isteyen Congreve bu kategoriye girer.

Yüzyıl ortalarından sonra, himaye mutlak bir sona kavuşur. 1780 civarında hiçbir yazar artık özel desteğe güvenmemektedir. Kitap okuyup satın alan ve yazarla hiçbir kişisel ilişkisi olmayan insan sayısı gibi, yazarak hayatını kazanan bağımsız şair ve edebiyatçı sayısı da günden güne artar. Johnson ve Goldsmith artık sadece bu tip okur için yazarlar. Sanat hamisinin yerini yayıncı alır. Çok yerinde bir şekilde kolektif himaye olarak adlandırılan okur aboneliği, ikisinin arasındaki köprüdür.[110] Himaye, yazar ile okur arasındaki ilişkinin bütünüyle aristokratik formudur. Okur abonelik sistemi bu bağı gevşetir, ama yine de ilişkinin kişisel karakterinin bazı özelliklerini korur. Yazarın hiç tanımadığı genel bir okur kitlesi için kitap yayınlanması, emtianın anonim dolaşımını temel almış bir orta sınıf toplum yapısına tekabül eden ilişkinin ilk biçimidir. Yazar ile okur arasındaki arabulucu olarak yayıncının rolü, orta sınıf beğenisinin aristokrasinin buyruğundan çıkmasıyla başlar; bizzat varlığı bu özgürleşmenin bir belirtisidir. Yalnızca kitap, gazete ve süreli yayınların düzenli olarak ortaya çıkmasıyla değil, özellikle edebiyat dünyasında değerlerin ve kamuoyunun genel standardını temsil eden edebiyat uzmanının, yani eleştirmenin belirmesiyle de modern anlamda edebi yaşamın tarihsel başlangıç noktasını oluşturur. 18. yüzyıl edebiyatçılarının ataları, özellikle de Rönesans hümanistleri, bu tür bir işlevi yerine getirebilecek durumda değillerdi, çünkü ellerinde süreli yayınlar, dolayısıyla kamuoyunu etkilemek için uygun araçlar yoktu.

18. yüzyıl ortalarına kadar yazarlar, eserlerinden elde edilen doğrudan kârla değil, yazılarının içsel değeri ya da genel çekici-

110 LEVIN L. SCHUECKING: *The Sociology of Literary Taste* (*Edebi Beğeninin Sosyolojisi*), 1944, s. 14.

liğiyle çoğu zaman hiçbir ilgisi olmayan emekli maaşı, yardımlar, kolay ve iyi maaşlı işlerle geçiniyorlardı. Şimdi ilk kez edebi ürün, değeri serbest piyasada satılabilirliğine uygun olan bir meta hâline gelir. Bu değişiklik hoş karşılanabilir ya da beğenilmeyebilir, ama yazarlığın bağımsız ve düzenli bir mesleğe dönüşmesi, kapitalizm çağında kişisel bir hizmetin kişisel olmayan bir emtiaya dönüşümü olmaksızın imkânsız olurdu. Yazarlık ancak bu şekilde sağlam bir maddi temele ve mevcut kamuoyu saygısına ulaşabildi. Çünkü bin nüsha olarak basılan bir kitabı satın alan kişi yazara iyilik yapmaz. Oysa onu bir el yazması için ödüllendirmek her zaman hediye vermek gibi görünür. Saraylı ve aristokrat toplumun çağında, kişinin itibarı koruyucusunun konumuna bağlıydı. Ama şimdi, liberalizm ve kapitalizm çağında, kişisel bağlardan ne kadar azadeyse ve diğer insanlarla karşılıklı hizmete dayalı kişisel olmayan ilişkilerinde ne kadar başarılıysa, gördüğü saygı da o kadar büyük olur. Doğru, ısmarlama yazan vasat yazarlar tamamen ortadan kalkmaz. Ama edebiyatta eğlence ve eğitime, özellikle tarihî, biyografik ve istatistiksel ansiklopedilere o kadar büyük bir talep vardır ki, ortalama bir yazar sabit bir gelire güvenebilir.[111] *Don Kişot*, *İngiltere Tarihi* [History of England], *Seyahat Derlemesi* [Compendium of Voyages] ve Voltaire'in yapıtlarının çevirisi üzerine çalışmaların aynı anda devam ettiği, Smollett'in "edebiyat fabrikası" gibi kurumlarda eli kalem tutan herkese iş vardır.[112] Bu dönemde yazarların sömürülmesi hakkında çok şey duyuldu ve yayıncılar kesinlikle hayır kurumları değildi. Ama Johnson, onların titiz ve cömert ortaklar olduklarını söyler. Biz de tanınmış ve pazarlanabilir yazarların, günümüz standartlarına göre değerlendirilse bile eserleri için önemli meblağlar aldıklarını biliyoruz. Örneğin Hume, *Büyük Britanya Tarihi* [History of Great Britain, 1754-1761] adlı eserinden 3.400, Smollett, tarih çalışmasından (1757-1765) 2.000 sterlin kazandı. Başlangıçta *Robinson Crusoe*'su için hiç yayıncı bulamayan ve sonunda el yazması

---

111 A. S. COLLINS: *Authorship* (*Yazarlık*), vb., s. 269-270.

112 LESLIE STEPHEN, op. cit., s. 148.—GEORGE SAMPSON: *The Concise Cambridge Hist. of Lit.* (*Cambridge Kısa Edebiyat Tarihi*), 1942, s. 508.

için 10 sterlin alan Defoe'nun zamanından bu yana koşullar büyük bir değişim geçirmiştir. Maddi bağımsızlığın kazanılmasıyla birlikte, yazarlara gösterilen saygı artık benzeri görülmemiş bir seviyeye çıkar. Rönesans'ta ünlü yazar ve akademisyenler şüphesiz övülürlerdi, ama ortalama bir edebiyatçı, kâtip ve özel sekreterle aynı kefeye konurdu. Şimdi ilk kez yazar, üst sınıfın temsilcisinden saygı görür. Dorat'nın yazdığı bir komedide bir filozof, "Nous protégeons les grands, protecteurs d'autrefois," der.[113] Artık ilk kez, Edward Young'ın *Özgün Kompozisyon Üzerine Varsayımlar*'ında [Conjectures on Original Composition, 1759] tanımladığı gibi, özgünlüğü ve öznelliği ile sanatsal dehanın yaratıcı kişilik ideali ortaya çıkar.

Sanatsal yaratımdaki deha unsuru, çoğu zaman rekabet mücadelesinde yalnızca bir silahtır ve öznel ifade tarzı genelde sadece sanatçının kendi reklamını yapma biçimidir. Her hâlükârda Erken Romantizm şairlerinin öznelciliği kısmen yazar sayısının artmasının, yazarların kitap piyasasına doğrudan bağımlılıkları ve birbirleriyle rekabetlerinin bir sonucudur. Tıpkı duygulara yaptığı orta sınıf vurgusuyla genel olarak Romantik akımın, entelektüel rekabetin ürünü ve normatif ve evrensel geçerliliğe sahip olana yönelik eğilimiyle aristokrasinin Klasisist dünya görüşüne karşı mücadelede bir araçtan ibaret olması gibi... Orta sınıf, o zamana dek üst sınıfların sanatsal üslubunu benimsemeye çabalamıştı. Oysa şimdi o kadar varlıklı ve etkilidir ki, kendi edebiyatının masraflarını karşılayabilir. Bu üst sınıflara karşı kendi bireyselliğini hissettirmeye ve sırf aristokrasinin entelektüalizmine karşı düşmanlıktan bile olsa bir duygusallık [sentimentality] diline dönüşen kendi dilini konuşmaya çalışır. Duyguların aklın soğukluğuna isyanı, "deha"nın kural ve formların kısıtlamalarına isyanı gibi, iddialı ve ilerici sınıfların muhafazakârlık ve gelenekçilik ruhuna karşı mücadelelerindeki ideolojisinin bir parçasıdır. Orta Çağ'daki *ministeriales*'in[114] yükselişi gibi, modern orta sınıfın yükselişi de Roman-

---

113 "Biz büyükleri, geçmişin koruyucularını koruyoruz." (ç.n.) Alıntı F. GAIFFE: *Le Drame en France au 18e siècle*'den (*18. Yüzyıl Fransa'sında Dram*), 1910, s. 80.

114 Latince. "Minstrel'lik." Orta Çağ halk ozanlığı. (ç.n.)

tik akımla ilişkilidir; her iki durumda da toplumsal gücün yeniden dağılımı, resmî ilişkilerin çözülmesine yol açarak ani bir duyarlılık artışına neden olur.

Klasisizmin entelektüel kültüründen Romantizmin duygusal [emotional] kültürüne dönüş, çoğu zaman toplumun kültürlü çevrelerinin dönemin sofistike ve yozlaşmış sanatına karşı hissettiği bıkkınlık ve tiksintiyi ifade eden bir beğeni değişikliği olarak açıklanmıştır. Bu görüşe karşı, üslup değişiminde salt yenilik arzusunun nispeten küçük bir rol oynadığına haklı olarak işaret edilmiştir. Buna göre bir beğeni geleneği ne kadar eski ve gelişmişse, kendi isteğiyle değişmeyi o kadar az ister. Dolayısıyla yeni bir üslup yeni bir kitleye hitap etmiyorsa, ancak güç bela başarılı olabilir.[115] Her hâlükârda, orta sınıf Batı Avrupa'da entelektüel liderliği devralmasaydı, 18. yüzyıl aristokrasisinin eski estetik anlayışından vazgeçmek için nedeni olmazdı. Ayrıca, kendini bu yeni liderliğe emanet edip alt sınıfların duygusalcılığını paylaşmaya hiç hazır değildi. Ama bildiğimiz üzere, bir çağın baskın eğilimi, çoğu zaman tam da yıkımla tehdit ettiği sınıfları kendine hizmet etmeye zorlar. 18. yüzyıl, tam olarak bu olgunun klasik örneğini sunar. Aristokrasi, Devrim'in hazırlık aşamalarında önemli bir rol oynadı ve ancak Devrim'in zaferinin nelere yol açacağı belli olduğunda devrimden çekildi. Üst sınıflar, Klasisizm karşıtı kültürün gelişmesinde benzer bir işlevi üstlendi. Aydınlanma fikirlerinin özümsenip yayılmasında orta sınıfla rekabet ettiler, hatta çoğu zaman onu aştılar. Akıllarını başlarına getirip onları muhalefete sürükleyen yalnızca Rousseau'nun alenen halk kökenli ve saygısız düşünme tarzıydı. Voltaire'in Rousseau'dan hoşlanmaması, bu seçkin sınıfın direnişinin bir yansımasıdır. Ama önde gelen kişiliklerin çoğunda, rasyonel ve duygusal [emotional] unsurlar en başından itibaren iç içe geçmiştir. Entelektüel duyarlılıkları onları bir dereceye kadar kendi sınıfsal çıkarlarına karşı kayıtsız kılar. 17. yüzyılda zaten oldukça heterojen olan sanatın gelişimi, Erken Romantizm çağında artık daha da karmaşıklaşır ve sonraki döneme gö-

---

115 L. L. SCHUECKING, op. cit., s. 62 ff.

re daha da karanlık bir tablo sunar. 19. yüzyıla aslında tamamen orta sınıf egemendir. Şüphesiz, zenginlik açısından çarpıcı farklılıklar olmakla birlikte, kültürel standartlarda çok keskin ayrımlar görünmez. Buradaki tek derin çatlak, kültürel ayrıcalıkları paylaşan sınıflar ile bundan tamamen dışlanmış olanlar arasındadır. 18. yüzyılda ise hem aristokrasi hem de burjuvazi iki kampa ayrılmıştır. İkisinde de birçok temas noktasına sahip, ama kendi bireysel kimliği bozulmamış ilerici ve muhafazakâr bir grup vardır.

Edebiyatta ilk kez aristokrasiden bağımsız kendinden söz ettiren bir modern orta sınıfın İngiltere'deki koşulların sonucu ortaya çıkmış olması gibi, Romantizm de özünde bir İngiliz akımıdır. Thomson'ın doğa şiiri, Young'ın "Gece Düşünceleri" [Night Thoughts] ve Macpherson'ın Ossian ağıtlarının yanı sıra Richardson, Fielding ve Sterne'in duygusal töre romanları,[116] hepsi, *laissez-faire* ve Sanayi Devrimi'nde de ifadesini bulan bireyciliğin yalnızca edebi formudur. Bunlar, Liberallerin otuz yıllık barışçıl hegemonyasına son vererek Avrupa'daki Fransız liderliğinin yok olmasına yol açan ticari savaşlar çağının olgularıdır. Mücadelenin sonunda Britanya İmparatorluğu önde gelen dünya gücü olarak ortaya çıkar. Dahası, yalnızca dünya ticaretinde Orta Çağ Venedik'i, 16. yüzyıl İspanya'sı, 17. yüzyıl Fransa ve Hollanda'sı ile aynı rolü oynamakla kalmaz, seleflerinin aksine içeride de güçlü kalarak[117] Sanayi Devrimi'nin teknik kazanımlarıyla ekonomik üstünlük mücadelesini sürdürebilir. İngiltere'nin askerî zaferleri, coğrafi keşifleri, yeni pazarlar ve okyanus yolları, yatırım arayan görece büyük miktarlarda sermaye... Tüm bunlar, bu devrimin ön koşulu olan arka planın parçasıdır. Yeni icat yığını, yalnızca müspet ilimlerin ilerlemesi ve teknik becerilerin aniden ortaya çıkmasıyla açıklanamaz. Yeni icatlar, kullanılabilir oldukları için, endüstriyel mallara yönelik eski üretim yöntemleriyle karşılanması imkânsız bir kitlesel talep olduğu için ve gerekli teknik değişiklikle-

---

116 Gelişmiş ve karmaşık bir toplumun gelenek, değer ve adetlerini ayrıntılı bir gözlemle aktararak sosyal bir dünyayı yeniden yaratan kurmaca eser. (ç.n.)

117 J. L. ve B. HAMMOND: *The Rise of Modern Industry* (*Modern Endüstrinin Yükselişi*), 1944, 6. baskı, s. 39.

ri yapmaya uygun maddi araçlar mevcut olduğu için ortaya çıkabilmiştir. Bilim tarihinin geçmiş dönemlerinde, endüstriye ilişkin düşünceler nispeten ufak bir rol oynamıştı. 1760'lı yıllara kadar yapılan araştırmalara teknolojik bakış açısı hâkim değildir. Bununla birlikte, Sanayi Devrimi kesinlikle yeni bir başlangıç anlamına gelmez; aslında Orta Çağ'ın sonunda başlamış olan bir gelişmenin devamıdır. Ne sermaye ile emek arasındaki ayrılık ne de mal üretiminin ticari örgütlenmesi yenidir. Makineler yüzyıllardır biliniyordu ve kapitalizm temelli bir ekonomi var olduğundan beri, üretimin rasyonelleşmesi sürekli gelişmekteydi. Ama üretimin makineleşmesi ve rasyonelleşmesi artık, gelişiminde geçmişin tamamen tasfiye edildiği belirleyici bir aşamaya geçer. Sermaye ve emek arasındaki uçurum aşılmaz hâle gelir. Bir yanda sermayenin gücü, diğer yanda işçi sınıfının maruz kaldığı baskı ve sefalet, tüm yaşam ortamının değiştiği bir aşamaya ulaşır. Ne var ki bu gelişmenin başlangıcı ne kadar eski olursa olsun, 18. yüzyılın sonunda yeni bir dünya ortaya çıkar.

Tüm rölikleri, iş birliğine dayalı ruh hâli, tikelci yaşam biçimleri, irrasyonel ve geleneksel üretim yöntemleriyle Orta Çağ, nihai biçimde ortadan kalkarak yalnızca amaca uygunluk ve hesaplamaya dayalı bir iş gücü örgütlenmesine ve acımasız, rekabetçi bir bireycilik ruhuna yer açar. Bu ilkelere göre işleyen baştan aşağı rasyonelleştirilmiş fabrikayla, kelimenin gerçek anlamıyla "modern çağ" –makine çağı– başlar. Mekanik yöntemlerle belirlenmiş yeni bir tür çalışma sistemi, katı iş bölümü ve kitlesel tüketimin ihtiyaçlarını karşılamaya uyarlanmış bir ürün belirir. Emeğin kişisellikten çıkararak işçinin kişisel kabiliyetlerinden bağımsızlaşması sonucunda, işçi ile işveren arasındaki ilişkiden geniş kapsamlı bir mesele doğar. İşçi sınıfının sanayi kentlerinde yoğunlaşması ve dalgalanan emek piyasasına bağımlılığıyla daha zor koşullar ve daha kısıtlı yaşam biçimleri görülür. Belli bir fabrikaya bağlı olmanın neticesinde kapitalist, yeni ve daha katı bir çalışma ahlakı geliştirir. Ne var ki kendisi ile fabrika arasında hiçbir kişisel bağ hissetmeyen işçi açısından çalışmanın etik değeri kaybolmuştur. Sonunda yeni bir toplumsal yapı filizlenir: Yeni bir kapitalist sı-

nıf (modern işverenler), yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan yeni bir kentli orta sınıf (küçük ve orta ölçekli esnaf ve imalatçıların mirasçıları) ve yeni bir işçi sınıfı (sanayide çalışan modern proletarya). Toplumda meslek türlerindeki eski farklılaşma silinir. Özellikle alt sınıflardaki dengelenme süreci ürkütücüdür. Zanaatkârlar, yevmiyeli işçiler, mülksüz ve köklerinden koparılmış köylüler, vasıflı ve vasıfsız işçiler, erkekler, kadınlar ve çocuklar, hepsi makinelerle işleyen kocaman bir fabrika hattında angaryayla uğraşan kölelere dönüşürler. Hayat, istikrarını ve sürekliliğini kaybeder. Tüm biçim ve kurumları sarsılarak durmadan yer değiştirir. Toplumsal hareketlilik özellikle kentlere göç tarafından belirlenir. Tarımın özel mülk hâline getirilip ticarileşmesi işsizliğe yol açarken, yeni endüstriler iş gücüne yeni fırsatlar yaratır. Sonuç, köy nüfusunun azalması; kasvetli rutini ve aşırı kalabalığıyla, yerinden edilmiş kitleler için hayatın tamamen yabancı ve şaşırtıcı bir arka planını temsil eden sanayi kentinde aşırı nüfus artışıdır. Şehirler büyük çalışma kampları ve hapishanelere benzer. Akla hayale sığmayacak biçimde konforsuz, kirli, sağlıksız ve çirkindir.[118] Kentli işçi sınıfının yaşam koşullarının seviyesi o kadar düşer ki, Orta Çağ serfinin yaşamı onunkine kıyasla hayli pastoral durur.

Rekabete ayak uydurabilecek bir sanayi işletmesini çalıştırabilmek için gerekli sermaye miktarı, emek ile üretim araçları arasında temel bir ayrılığa yol açarak sermaye ve emek arasındaki tipik modern mücadeleyi beraberinde getirir. Üretim araçları yalnızca kapitalistin erişiminde olduğundan, işçinin yapabileceği tek şey emeğini satışa sunup kendini tamamen hâkim pazarın tesadüflerine emanet etmek, başka bir deyişle, ücretlerdeki sürekli dalgalanma ve dönemsel işsizlik tarafından tehdit edildiği bir durumda işini şansa bırakmaktır. Ne var ki fabrikaya karşı rekabetçi mücadeleye yenik düşen yalnızca yoksul işçi sınıfı değildir. Bağımsız çalışan küçük zanaatkarlar da vardır; onlar da bağımsızlıklarını ve güven duygularını kaybederler. Yeni üretim yöntemi, mülk sahibi sınıfları da iç huzuru ve öz güvenden yoksun bırakır. Zenginli-

---

118 J. L. ve B. HAMMOND: *The Town Labourer* (1760-1832) (*Kent İşçisi*), 1925, s. 37 ff.

ğin en önemli biçimi önceden toprak mülkiyetiydi. Sonra bu, yavaş yavaş ve tereddütle, ticari sermayeye ve bankacılık sermayesine dönüştü. Ama hareketli sermaye bile sanayiye yalnızca çok küçük bir ölçüde katıldı.[119] Sanayi girişiminin popüler bir sermaye yatırımı biçimi hâline gelmesi ancak 1760'larda olur. Ama makineleri, ham madde tüketimi ve işçi ordusuyla bir fabrikanın işletilmesi giderek daha önemli araçlar gerektirir ve önceki mal üretim biçimlerinin gerektirdiğinden daha yoğun bir sermaye birikimine yol açar. Zenginliğin yeni yoğunlaşması ve üretim araçlarına yatırımıyla yüksek kapitalizm çağı gerçekten başlar.[120] Ama onunla birlikte kapitalist gelişmenin oldukça spekülatif aşaması da başlar. Eski tarım ekonomisinde sermaye riskleri ve spekülasyon bilinmiyordu. Endüstriyel ve finansal ticarette bile riskli işlemlere kalkışmak o zamana dek hayli istisnai bir durumdu. Ama yeni endüstriler yavaş yavaş kapitalistlere çok gelir ve fabrika sahipleri genellikle kaybetmeyi göze alabileceklerinden daha büyük oynarlar. Bu şekilde tehlikeye düşen bir varoluş, tüm refahına rağmen, hayata dair, daha önceki bir çağın iyimserliğinin akıl almaz bir şekilde ortadan kalktığı bir bakış açısı üretir.

Yeni tip kapitalist –sanayi lideri– ekonomik yaşamdaki yeni işlevi sayesinde, özellikle de yeni bir disiplin ve emek ölçümüyle, yeni yetenekler geliştirir. Ticari çıkarların bir dereceye kadar geri planda kalmasına izin vererek fabrikanın iç örgütlenmesine odaklanır. 15. yüzyıldan bu yana önde gelen ülkelerin ekonomisinde büyük önem kazanan amaca uygunluk, yöntemli planlama ve hesaplanabilirlik ilkeleri artık iyice güçlenir. İşveren, işçi ve çalışanlarına yaptığı gibi kendini de acımasızca disipline eder ve personeli kadar o da kendi çıkarının kölesi olur.[121] Emeğin etik bir güç düzeyine yükseltilmesi, yüceltilmesi ve tapınılması, temel-

---

119 PAUL MANTOUX, op. cit., s. 376 ff.—JOHN A. HOBSON: *The Evolution of Modern Capitalism* (*Modern Kapitalizmin Evrimi*), 1930, s. 62.

120 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, II/l, 1924, 6. baskı.—OTTO HINTZE: "Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum ("Tarihsel bir Şahsiyet Olarak Modern Kapitalizm")," *Hist. Zschr.*, 1929, vol. 139, s. 478 ile karşılaştırınız.

121 LEWIS MUMFORD: *Technics and Civil.* (*Teknoloji ve Uygarlık*), 1934, s. 176-177.

de başarı ve kâr çabasının ideolojik başkalaşımından ve emeklerinin meyvelerinden en az pay alan unsurları bile coşkulu bir iş birliğine özendirme girişiminden başka bir şey değildir. Özgürlük fikri de bu ideolojinin parçasıdır. İşinin riskli doğası göz önüne alındığında, sanayi işvereni mutlak bağımsızlık ve hareket özgürlüğüne sahip olmalı, faaliyetlerinde dış müdahaleyle engellenmemeli, herhangi bir devlet önlemi yüzünden rakiplerinin işine gelecek bir zarara uğratılmamalıdır. Sanayi Devrimi'nin özü, bu ilkenin Orta Çağ ve merkantilist düzenlemeler karşısındaki zaferinde yatar.[122] Modern ekonomi, önce *laissez-faire* ilkesinin uygulamaya konmasıyla başlar ve bireysel özgürlük fikri öncelikle kendini bu ekonomik liberalizmin ideolojisi olarak kabul ettirmeyi başarır. Elbette bu bağlantılar hem emek hem de özgürlük fikrinin bağımsız etik güçlere dönüşmesini ve çoğu zaman gerçekten idealist anlamda yorumlanmasını engellemez. Ama ekonomik liberalizmin yükselişinde idealizmin ne kadar ufak bir rol oynadığını anlamak için, ticaret özgürlüğü talebinin, girişimciye karşı tek avantajını elinden almak amacıyla, özellikle vasıflı ustaya karşı yöneltildiğini hatırlamak yeterlidir. Bizzat Adam Smith, serbest rekabeti haklı çıkarmak için bu tür idealist amaçlar ileri sürmekten hâlâ çok uzaktı. Aksine ekonomik organizmanın düzgün işleyişi ve genel refahın gerçekleşmesi için en sağlam güvenceyi insanın bencilliğinde ve kişisel çıkarlar peşinde koşmada görüyordu. Aydınlanma'nın tüm iyimserliği, ekonomik hayatın kendi kendini düzenleyen gücüne ve çatışan çıkarların kendiliğinden ayarlanmasına olan bu inançla bağlantılıydı. Bu ortadan kalkmaya başlar başlamaz, ekonomik özgürlüğü genel refahın çıkarlarıyla özdeşleştirmek ve serbest rekabeti evrensel bir nimet olarak görmek giderek zorlaştı.

Yazarın karakterlerine karşı mesafeli duruşu, dünyaya katı entelektüel yaklaşımı, okurla olan ilişkisindeki çekingenliği, kısacası Klasisist-aristokratik kısıtlaması, ekonomik liberalizmin yerleşik

---

122 ARNOLD TOYNBEE: *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Cent. in Engl.* (*18. Yüzyıl İngiltere'sinde Sanayi Devrimi Üzerine Dersler*), 1908, s. 64.

hâle gelmeye başlamasıyla sona erer. Serbest rekabet ilkesi ve kişisel inisiyatif hakkı, yazarın öznel duygularını ifade etme, kendi kişiliğinin etkisini hissettirme ve okuru samimi bir akıl ve vicdan çatışmasına doğrudan tanık etme arzusuyla paralel gider. Ne var ki bu bireycilik sadece ekonomik liberalizmin edebiyat alanındaki versiyonu değil, kendi kendini yönetmeye bırakılan bir ekonomiyle bağlantılı olarak makineleşmeye, aynı seviyeye inmeye ve hayatın kişiliksizleşmesine yönelik bir karşı çıkıştır aynı zamanda. Bireycilik, *laissez-faire* sistemini ahlaki yaşama aktarır. Ama insanların kişisel eğilimlerinden koparılıp anonim işlevlerin sorumlularına, her geçen gün daha da tekdüzeleşen bir dünyada standartlaştırılmış mal ve araçların alıcılarına dönüştükleri bir toplumsal düzene de başkaldırır. Toplumsal nedenselliğin iki temel biçimi olan taklit ve karşıtlık şimdi birleşerek Romantik ruh hâlini üretir. Bu Romantizmin bireyciliği, bir yandan ilerici sınıfların mutlakiyetçiliğe ve devlet müdahalesine, bir yandan da burjuvazinin özgürleşmesinin tamamlandığı Sanayi Devrimi'ne eşlik eden olgu ve sonuçlara karşı bir itirazdır. Romantizmin tartışmalı karakteri, en çok, yalnızca bireysel formlar içinde hareket etmekle kalmayıp bireyciliğini belli bir programın temeline dönüştürmesinde de kendini gösterir. Önce, kişilik idealini ve dünya görüşünü ancak çelişki ve olumsuzlama açısından formülleştirebilir. Güçlü ve irade sahibi bireyler her zaman var olmuştur. Batılı insan, Rönesans'ta çoktan kendi bireyselliğinin farkına varmıştı. Ama bireycilik, medeniyet sürecinin doğasında var olan duyarsızlaşmaya karşı bir meydan okuma ve protesto olarak ancak 18. yüzyılın ortalarından itibaren var olmuştur. Birey ile dünya, kişilik ile toplum, yurttaş ile devlet arasındaki çatışmaların edebiyatın daha önceki dönemlerinde de ortaya çıktığını söylemeye gerek yoktur. Ama antagonizmanın kolektif birimle çatışan kişinin bireysel karakterinden kaynaklandığı hiçbir zaman hissedilmemiştir. Söz gelimi dramda çatışma, bireyin toplumdan yabancılaşması motifinden ya da bireyin toplumsal ilişkilere bilinçli isyanından değil, oyundaki farklı karakterler arasındaki somut ve kişisel bir antitezden çıkıyordu. Eski dramdaki trajediyi bireyleşme fikrinden kaynaklan-

mış bir şey olarak açıklamak bütünüyle keyfî bir yorum olur; daha yakından incelendiğinde böyle bir yorumun Romantik estetiğin savunulamaz ve belki de tatsız bir inşası olduğu ortaya çıkar. Romantik dönemden önce, bir tutum olarak bireycilik hiçbir zaman problematik hâle gelmemişti, dolayısıyla dramatik çatışmanın konusu da olamazdı.

Bireycilik gibi duygusalcılık da orta sınıfa aristokrasiye karşı elde ettiği entelektüel bağımsızlığını göstermenin bir aracı olarak hizmet eder. Duygular, birdenbire daha güçlü ve daha derinden deneyimlendiği için değil, kendi kendine telkinle abartıldığı, aristokratik yaşam görüşüne karşı bir tutumu temsil ettiği için ileri sürülerek vurgulanır. Uzun süredir hor görülen burjuvazi, ruhani yaşamının aynasında kendine hayranlıkla bakarak duygularını, ruh hâllerini ve dürtülerini ne kadar ciddiye alırsa, kendine de o kadar önemli görünür. Ne var ki bu duygusalcılığın en derin köklerine sahip burjuvazinin orta ve alt katmanlarında, duygusallık kültü yalnızca başarının teşvik edilmesi değil, pratik yaşamdaki başarısızlığın da telafisidir. Bununla birlikte kısa süre sonra duygusallık kültürü nesnel ifadesini sanatta buldukça, az çok kökeninden bağımsızlaşarak kendi yoluna gider. Başlangıçta burjuva sınıf bilincinin ifadesi olan santimantalizm, aristokratik mesafeliliğin inkârı nedeniyle, orta sınıfın aristokrasi karşıtı düşünce yapısıyla bağlantısı giderek gözden kaybolan bir duyarlılık ve kendiliğindenlik kültüne yol açar. Önceleri insanlar duygusal [santimantal] ve coşkuluydular, çünkü aristokrasi çekingendi ve kendini kontrol ediyordu. Ama çok geçmeden içe dönüklük ve dışa vurum, geçerliliği aristokrasi tarafından bile tanınmış sanatsal ölçütler hâline gelir. Kasten manevi şok aranır ve yavaş yavaş gerçek bir duygusal [emotional] ustalık edinilir. Bütün ruh, merhametin içinde çözülür ve sonunda sanatta izlenen tek amaç tutkuları coşturup sempati uyandırmak olur. Duygu, sanatçı ile seyirci kitlesi arasındaki en güvenilir araç, gerçekliği yorumlamanın en anlamlı aracı hâline gelir. Duyguların ifadesinden kaçınmak artık sanatsal etkiden hepten vazgeçmek demektir ve duygusuz olmak sıkıcı olmak anlamına gelir.

Bireyciliği ve duygusalcılığı gibi orta sınıfın ahlaki katılığı da aristokratik bakış açısına yöneltilmiş bir silahtır. Sadelik, dürüstlük ve dindarlık gibi eski orta sınıf erdemlerinin devamı değil, daha çok, ciddiyetsizliği başkaları tarafından düzeltilmesi gereken bir toplumsal tabakanın uçarılık ve savurganlığına itirazdır. Orta sınıf, özellikle Almanya'da, en çok da yalnızca bu dolaylı yoldan saldırmaya cesaret ettiği prenslerin ahlaksızlığına karşı iffetlilik taslar. Ama ahlaki yozlaşmalarından doğrudan bahsetmek oldukça gereksizdir. Orta sınıfın saf ahlakını övmek yeterlidir; o zaman herkes neyin kastedildiğini anlar.[123] 18. yüzyılda bir olay düzenli biçimde kendini tekrar eder: Aristokrasi orta sınıfın bakış açısını ve değer standartlarını kabul eder. Erdem, tıpkı duygusallığın [sentimentality] moda olması gibi, üst sınıflarda moda olur. Müstehcenlik konusunda birkaç uzman dışında, Fransız romancılar bile artık uçarı olarak tanımlanmak istemezler. Halkın şimdi aradığı şey, erdemin övülmesi ve kötülüğün kınanmasıdır. Rousseau, Richardson'ın başarısını büyük ölçüde bu tür konu dışına çıkmalara borçlu olduğunu bilmeseydi, ahlak dersi veren vaazlar belki de eserlerinde bu kadar yer kaplamazdı.[124]

Ama bireycilik, duygusalcılık ve ahlakçılık eğilimi, hâlâ bir dereceye kadar orta sınıf zihninin doğasında yatıyorsa, Erken Romantizm edebiyatı en çok, önceki eğilimine yabancı olan nitelikleri ortaya çıkarmıştır: Eski orta sınıf iyimserliğiyle, melankolik ruh halleriyle, hatta ölçülü bir karamsarlıkla çelişen melankoliye yatkınlığı. Bu olgu, kendiliğinden gerçekleşmiş bir fikir değişikliğiyle değil, sadece toplumsal yer değiştirme ve yeniden tabakalaşmalarla açıklanabilir. Yüzyılın ilk yarısında Romantik akımın destekçileri, okur kitlesindeki burjuva grubu oluşturuyordu, ama şimdi Romantizm savunucuları aynı orta sınıf unsurları değildir. Artık sesini duyuran yeni tabakaların aristokrasiyle hiçbir

---

123 LEO BALET-E. GERHARD: *Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst, Lit. u. Musik im 18. Jahrh.* (*18. Yüzyılda Alman Sanatı, Edebiyatı ve Müziğinin Burjuvalaşması*), 1936, s. 116-117.

124 DANIEL MORNET: *La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau* (*J.-J. Rousseau'dan Yeni Héloïse*), 1943, s. 43-44.

entelektüel bağlantısı yoktur; üstelik ekonomik açıdan ayrıcalıklı burjuvaziye göre iyimserlik için daha az nedeni vardır. Ama eski okur kitlesi, aristokrasiyle karışmış burjuvazi bile, manevi bakış açısını değiştirmiştir. İlk başarılarında neredeyse sınırsız olan zafer sevinci ve öz güveni azalarak buharlaşır. Artık başarısını doğal kabul etmeye, mahrum bırakıldığı şeyin farkına varmaya başlar. Belki de daha şimdiden, aşağıdan yukarıya tırmanan sınıflarca tehdit edildiğini hissetmektedir. Sömürülenlerin sefaleti her hâlükârda rahatsız edici ve iç karartıcı bir etkiye sahiptir. İnsanların ruhlarını derin bir melankoli ele geçirir. Her yerde yaşamın karanlık tarafları ve yetersiz yanları görülür. Ölüm, gece, yalnızlık ve şimdiki zamandan kopmuş uzak ve bilinmeyen bir dünyaya duyulan özlem, şiir ve edebiyatın ana konusu hâline gelir ve tıpkı santimantalizmin şehvetine teslim olunduğu gibi, ıstırabın sarhoşluğuna da teslim olunur.

Yüzyılın ilk yarısında orta sınıf edebiyatı hâlâ tamamen pratik ve gerçekçi bir mizaca sahipti. Sağlıklı bir sağduyusu, gerçekliğe karşı dolaysız bir sevgisi vardı. Yüzyılın ortalarından sonra birdenbire gerçeklerden kaçıştan, en çok da katı rasyonellik ve uyanık bilinçten karmakarışık duygusalcılığa, kültür ve uygarlıktan doğa durumunun sorumsuzluğuna, açık ve anlaşılır şimdiki zamandan son derece belirsiz bir geçmişe kaçma girişiminden ibaret bir şey hâline geldi. Spengler bir keresinde, 18. yüzyılda yıkım kültünün ne kadar tuhaf ve emsalsiz olduğuna değinmişti.[125] Ama eğitimli insanın ilkel doğa durumuna duyduğu özlem de bir o kadar tuhaftı ve duyguların kaosunda aklın intihara meyilli bir şekilde kendi kendine çöküşü de bir o kadar benzersizdir. Bütün bu eğilimler, Rousseau'nun sahneye çıkmasından önce bile İngiliz edebiyatında kendini hissettirmişti. Romantizmin bir ürünü olan tarihsel geçmişe duyulan özlemin aksine, geleneksellikten kaçış olarak doğaya duyulan özlemin ardında uzun bir tarih yatıyordu. Bildiğimiz gibi, kent ve saray kültürleri zirvedeyken pastoral şiir formunda

---

125 OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes* (*Batı'nın Düşüşü*), I, 1918, s. 362-363.

ve natüralizmden bağımsız, genellikle ona karşıt bir sanatsal eğilim olarak defalarca ortaya çıkmıştı. 18. yüzyılda bile doğa sevgisi estetik bir karakterden çok ahlaki bir mizaca sahiptir ve sonraki gerçekliğe duyulan natüralist ilgiyle neredeyse hiç alakası yoktur. Erken Romantizm şairleri için, şimdi ilk kez edebiyatta –örneğin Goldsmith'te– bir ideal olarak ortaya çıkan, mütevazı orta sınıf koşullarında yaşayan basit ve dürüst insan ile "doğanın masumiyeti" arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu şairler, taşrayı böyle bir insanın faaliyetleri için en uygun ve en uyumlu arka plan olarak düşünürler. Ama ne doğayı daha iyi görür ne de betimlemelerinde, sanatsal ifade araçlarının normal ilerleyen gelişimine uygun düşenden daha samimi ayrıntılara girerler. Doğayla ilişkileri, öncekilerden farklı ahlaki ön kabullere sahiptir. Doğa onlar için hâlâ ilahi fikrin ifadesidir ve onu "Deus sive natura"[126] ilkesine göre yorumlamaya devam ederler. Doğaya karşı daha doğrudan ve ön yargısız bir yaklaşım ancak 19. yüzyılda elde edilebilmiştir. Ama Erken Romantizm kuşağı, daha önceki dönemlerin aksine doğayı, insanın ahlaki kavramlarına göre hüküm süren ahlaki güçlerin açığa çıkması olarak deneyimler. Değişen mevsimler, mehtaplı suskun gece ve azgın fırtına, gizemli dağ manzarası ve dipsiz denizler... Bütün bunları büyük bir dram, insan kaderinin tezahürlerinin daha geniş bir doğa ortamına aktarıldığı bir oyun olarak görürler. Doğa artık edebiyatta eskisinden çok daha fazla yer kaplar. Romantizm bu açıdan da salt insan dünyasıyla sınırlı olan Klasisizmin aksine yeni bir gelişmenin önünü açar. Yine de eski edebiyatın insan merkezciliğinden kopuşu değil, olsa olsa Aydınlanma hümanizminden günümüz natüralizmine geçişi ifade eder. Erken Romantizm doğa anlayışının heterojen yapısı, çağın en büyük sembolü olan, bütünüyle doğal ve suni özellikleri kendi içinde birleştiren İngiliz bahçesine de yansır. İngiliz bahçesi, tüm düz çizgilere, katı ve geometrik olan her şeye bir karşı çıkıştır. Organik, düzensiz ve pitoresk olana inancın ifadesidir. Ama yapay tepeleri, göletleri, adaları, köprüleri, mağaraları ve harabe-

126 Latince. "Tanrı ya da doğa." (ç.n.)

leriyle Fransız parkı gibi doğal olmayan bir düzeni de temsil eder. Tek fark, farklı beğeni kurallarınca yönlendiriliyor olmasıdır. Bu kuşağın Klasisizmi açıkça reddetmekten hâlâ ne kadar uzak olduğu en iyi, Romantik pitoresk bahçeler tasarlayan sanatçıların, saraylar inşa etmeleri gerektiğinde Palladio'nun Maniyerist eğilimini benimsemelerinde görülür. Şimdi ortaya çıkan Gotikleştirici üslup, başlangıçta sadece villalar ve kır evi benzeri şatolar gibi daha az önemli yapılarda kullanılır.[127] Üst sınıflar sanatta kamusal ve özel amaçlar arasında temel bir ayrım yapıp Klasisizm karşıtı ve Romantik formun yalnızca özel amaçlar için uygun olduğunu fark eder. Strawberry Hill adlı kalesini Gotik üslupta inşa ettiren ve aynı zamanda *Otranto Kalesi* ile romanda Orta Çağ konuları modasını başlatan Horace Walpole, tam Romantik bir ruhtur. Görkemli temsilî sanat söz konusu olduğunda, geleneksel Klasik idealleri kabul etmeye devam eder. Ama Orta Çağ temalarıyla yaptığı deneyler yalnızca yeniliğe olan düşkünlüğünün ifadesi olsa bile, bu deneylerin Romantik eğilimi çağın belirtisi olarak bir o kadar önemlidir.[128]

Romantizm gibi entelektüel akımlar söz konusu olduğunda, kesin bir başlangıç belirlemek neredeyse imkânsızdır. Kaynakları genellikle, birdenbire ortaya çıkıp yeterli tepki almadığı için sosyolojik açıdan temelsiz bireysel deneyler olarak kalan eğilimlerdir. 17. yüzyıl üslubunda zaten "Romantik" olgular vardır ve 18. yüzyılın ilk yarısında onlarla her yerde karşılaşırız. Ama Richardson'ın ortaya çıkışından önce gerçek anlamda bir Romantik akımdan söz etmek pek mümkün değildir. Richardson, üslubun en temel özelliklerini bir araya getiren ilk kişidir. Yeni beğeni eğilimine o kadar isabetli bir reçete bulur ki, tüm Romantik edebiyat, öznelciliği ve santimantalizmiyle ona bağlı gibi görünür. Her hâlükârda, böyle vasat bir sanatçı hiçbir zaman bu denli derin ve kalıcı bir etki bırakmamıştır veya başka bir deyişle, bir sanatçının tarihsel önemi

---

127 GEOFFREY WEBB: "Architecture and Garden ("Mimari ve Bahçe")." *Johnson's England*'ın içinde, (Ed.) A. S. Turberville, 1933, s. 118.

128 W. L. PHELPS: *The Beginnings of the English Romantic Movement* (*İngiliz Romantik Akımın Başlangıcı*), 1893, s. 110-111.

asla kendi sanatsal dehasının bu kadar dışında kalan nedenlerle belirlenmemiştir. Richardson'ın etkisinin belirleyici nedeni, özel hayatıyla, evin sınırları içindeki yaşamıyla, aile işleriyle meşgul, hayalî maceralara ve olağanüstü olaylara karşı ilgisiz yeni orta sınıf insanını edebi bir eserin merkezine oturtan ilk kişi olmasıydı. Anlattığı hikâyeler, kahramanların ve serserilerin değil, sıradan orta sınıf insanların hikâyeleri, ilgilendiği şey ise yüce ve kahramanca işler değil, basit ve samimi gönül meseleleridir. Richardson, üst üste yığılan renkli ve fantastik bölümleri bir kenara bırakarak kahramanlarının manevi yaşamına odaklanır. Romanlarının epik malzemesi, duyguları çözümleyip insan vicdanını incelemek için bahaneden başka bir şey olmayan zarif bir olay örgüsüne dayanır. Karakterleri tamamen Romantiktir, ama tüm Romanesk ve pikaresk özelliklerden arınmıştır.[129] Richardson aynı zamanda tam olarak tanımlanabilir tipler yaratmaktan vazgeçen ilk yazardır. Duygu ve tutkuların sadece akışını ve dalgalanmasını betimler, karakterler onu özellikle ilgilendirmez.

Roman dünyasının küçülerek orta sınıfın mütevazı ve çoğu zaman pastoral özel yaşamına dönmesi, motiflerin aile hayatının görkemli ve basit temelleriyle sınırlandırılması ve gösterişsiz, kendi hâlinde kader ve karakterlere duyulan düşkünlük sonucu, kısacası romanın ev içi sahnelere indirgenmesiyle birlikte roman amacında da daha etik hâle gelir. Bu süreç, yalnızca okur kitlesinin bileşimindeki kayma ve orta sınıfların edebiyat dünyasına girişiyle değil, yüzyıl ortalarında İngiliz toplumunun yeni edebiyat hususunda halka önemli ölçüde katkıda bulunan genel bir "yeniden püritenleşme" yaşamasıyla da bağlantılıdır.[130] Aile romanının ve töre romanının temel amacı didaktiktir ve Richardson'ın romanları temelde acıklı aşk hikâyeleri biçimindeki ahlaki incelemelerdir. Yazar, manevi danışman rolünü üstlenir, yaşamın büyük sorunlarını tartışır, okuyucuyu kendini incelemeye zorlar, şüphelerini giderip babacan nasihatleriyle ona yardımcı olur. Bu neden-

---

129 JOSEPH TEXTE: *J.-J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Lit*. (*J.-J. Rousseau ve Edebiyatta Kozmopolit Ruh*), 1899, s. 152 ile karşılaştırınız.

130 H. SCHOEFFLER, op. cit., s. 180.

le Richardson haklı olarak "günah çıkaran Protestan rahip" olarak adlandırılmıştır. Kitaplarının vaiz kürsülerinde tavsiye edilmesi boşuna değildi. Etkileri ancak eğlencelik okuma ve dinî edebiyat olarak ikili işlevleri dikkate alınırsa ve orta sınıfın ailece okuduğu bir şey olarak yalnızca yeni bir ihtiyacı karşılamakla kalmayıp eski bir gereksinimi de ortadan kaldırdığı, böylece İncil ve Bunyan okumalarının yerini aldığı hatırlanırsa anlaşılabilir.[131] Günümüzde, öznel yaklaşımın edebiyatta iyice kanıksandığı bir çağda, bu romanlarda o dönemin kamuoyunu bu kadar büyüleyip derinden etkileyenin ne olduğunu açıklamak zordur. Ama unutmamak gerekir ki, dönemin edebiyatında bu romanlardaki psikolojik betimlemelerin dolaysızlığı ve yoğunluğuyla karşılaştırılabilecek başka bir örnek yoktu. Dışa vurumculukları aydınlanma görevi gördü ve karakterlerinin kendilerini açığa vuruşlarındaki samimiyet –bugün bu itirafların tınısı bize ne kadar yapmacık ve zoraki gelse de– görünüşe göre emsalsizdi. Ama o zamanlar yeni bir tınıydı bu, yaşam mücadelesinde yönünü kaybetmiş ve tutunacak yeni bir dal arayan Hristiyan bir ruhun derinliklerinden gelen bir tını... Orta sınıf, yeni psikolojinin önemini hemen kavrayarak en derin niteliklerinin bu romanların duygusal yoğunluğunda ve içe dönüklüğünde ifade bulduğunu anladı. Belli bir orta sınıf kültürünün ancak bu temel üzerine inşa edilebileceğini biliyordu. Bu yüzden Richardson'ın romanlarını geleneksel beğeni ölçütlerine göre değil, burjuva ideolojisinin ilkelerine göre değerlendirdi. Onlardan öznel hakikat, duyarlılık ve samimiyet gibi yeni estetik değer standartları geliştirerek modern lirizmin estetik teorisinin temellerini attı. Ama üst sınıflar da bu günah çıkarma edebiyatının öneminin tamamen bilincindeydiler ve iğrenerek halka özgü teşhirciliğini reddettiler. Horace Walpole, Richardson'ın romanlarını, hayatı bir kitapçının ya da Metodist bir vaizin gözündenmiş gibi tarif eden iç karartıcı acıklı hikâyeler olarak adlandırır. Voltaire, Richardson hakkında yorum yapmaz ve d'Alembert bile bu konuda çok çekingendir. Toplum, toplumsal kökenleri si-

131 W. L. CROSS: *The Development of the English Novel* (*İngiliz Romanının Gelişimi*), 1899, s. 38.—H. SCHOEFFLER, op. cit., s. 168.

linip toplumsal işlevi kısmen değişmedikçe, Romantiklerin sanata ilişkin öznel görüşünü benimsemez.

Richardson'ın başarı ahlakı, en az öznelciliği kadar üst sınıflara yabancıdır. Kalkınan orta sınıfa toplumda nasıl yükseleceğini göstermeye yönelik tavsiye ve uyarıları, aristokrasi ve üst burjuvazi için hiçbir şey ifade etmeyen bir ahlak felsefesi oluşturur. Modern edebiyatın en popüler temalarından biri, Hogarth'ın betimlediği gibi efendisinin kızıyla evlenen çalışkan çırağın ya da Richardson'ın tanımladığı gibi sonunda efendisiyle evlenen erdemli genç kızın ahlakıdır. *Pamela*, hayallerin gerçekleştiği tüm bu tür hikâyelerin modern prototipidir. Motifin gelişimi, Richardson'dan, karşı konulmaz özel sekreterin küstah patronunun bütün baştan çıkarma hilelerine direnerek onu kendisiyle münasip bir evliliğe ikna ettiği günümüz filmlerine götürür. Richardson'ın ahlak dersi veren romanları, şimdiye kadar var olmuş en ahlaksız sanatın tohumunu atar. Yani, edepliliğin amaca ulaşmada yalnızca bir araç olduğu arzu ve fantezilere boyun eğmeye yönelik bir kışkırtmayı ve hayatta gerçek sorunları çözmeye çabalamak yerine yanılsamalarla meşgul olmayı içerir.[132] Bu nedenle modern edebiyat tarihinin en önemli ayrım çizgilerinden birini de ifade eder. Eskiden bir yazarın eserleri ya gerçekten ahlaklı ya da ahlaksızdı. Ama Richardson'ın döneminden itibaren ahlaklı görünmek isteyen kitaplar çoğu durumda sadece ahlak dersi verir. Burjuva, üst sınıflara karşı mücadelede masumiyetini kaybeder ve erdemini çok sık vurgulamak zorunda olduğu için ikiyüzlü olur.

Modern romanın otobiyografik biçimi, hikâye ister birinci tekil şahısla ister mektup ya da günlük formunda anlatılmış olsun, yalnızca dışa vurumculuğunu yoğunlaştırmaya hizmet eder ve sadece dikkatin dışarıdan içeriye yöneldiğini vurgulamanın bir aracıdır. Bundan böyle, özne ile nesne arasındaki mesafenin azaltılması, tüm edebi çabanın temel hedefine dönüşür. Bu psikolojik dolaysızlık çabası nedeniyle yazar, kahraman ve okur arasındaki bütün ilişki değişir: Sadece yazarın okurları ve eserinin karakter-

---

132 Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public* (*Kurmaca ve Okur Kitlesi*), 1932, s. 138.

leriyle ilişkisi değil, okurun bu karakterlere karşı tutumu da değişir. Yazar, okura yakın arkadaşı gibi davranarak ona doğrudan hitap eder, adeta adıyla seslenir. Engellenmiş, gergin, utangaç, sanki hep kendinden bahsediyormuş gibi bir tavrı vardır. Kendini kahramanıyla özdeşleştirerek kurgu ile gerçek arasındaki ayrım çizgisini bulanıklaştırır. Kendisi ve karakterleri için okurun dünyasına bazen uzak, bazen de onunla kaynaşmış bir tampon bölge yaratır. Balzac'ın, tanıdıklarıymış gibi söz etmeyi adet edindiği romanlarındaki karakterlerine yaklaşımının kökeni buradadır. Richardson, kadın kahramanlarına âşık olup onların kaderi için acı gözyaşları döker. Ama okurları da Pamela, Clarissa ve Lovelace hakkında sanki gerçek, yaşayan kişilermiş gibi konuşup yazarlar.[133] Okurla roman kahramanları arasında o zamana dek duyulmamış bir yakınlık doğar. Okur, onlara yalnızca belli bir yapıtın sınırları içinde kalan yaşamdan daha geniş bir hayat bahşetmekle, onları yapıtın kendisiyle hiç ilgisi olmayan durumlarda hayal etmekle kalmaz, onları sürekli olarak kendi hayatı, sorun ve hırsları, umutları ve hayal kırıklıklarıyla da ilişkiye sokar. Onlara olan ilgisi büsbütün kişiselleşir ve sonunda onları ancak kendi kişiliği çerçevesinde anlayabilir. Daha önceki dönemlerde de görkemli şövalye ve macera romanlarındaki kahramanların model alındığı doğrudur. Bunlar ideal kişilikler, gerçek erkeklerin idealleştirilmesi, etten kemikten insanlar için ideal kalıplardı. Ama sıradan okurun aklına, kendini onların standartlarına göre değerlendirip ayrıcalıklarını kendisiyle ilişkilendirmek asla gelmezdi. Kahramanlar *ab ovo*[134] farklı bir alanda hareket ediyorlardı; onlar mitolojik figürlerdi, iyilik ve kötülük meselelerindeki konumları insanüstü niteliğe sahipti. Simgenin, alegorinin, efsanenin uzaklığı, onları okurun kendi dünyasından ayırıyor, onlarla doğrudan ilişkiyi engelliyordu. Şimdi ise aksine okur, roman kahramanının kendi –okurun– tamamlanmamış hayatını tamamlayarak kaçırdığı fırsatları gerçekleştirdiği hissine kapılmaktadır. Çünkü, herkesin zaman zaman gerçek hayatta bir romanın içindeymiş,

---

133 W. L. CROSS, op. cit., s. 33.

134 Latince. "Başından beri." (ç.n.)

roman kahramanıymış gibi hissettiği olmuştur. Okur, bu tür yanılsamalarla, kendini kahramanla aynı kefeye koyup onun istisnai konumunu, bu dünyaya ait olmayan haklarını gerçek yaşamda talep etme hakkını kazanır. Richardson, okuru kendini kahramanın yerine koymaya, varoluşunu Romantikleştirmeye davet ederek onu Romantik olmayan günlük görevleri yerine getirmemeye teşvik eder. Böylece yazar ve okur, romanın başaktörlerine dönüşür, birbirleriyle hep flört eder ve oyunun tüm kurallarının çiğnendiği yasa dışı bir ilişki sürdürürler. Yazar, okurlarına sahne ışıklarının altından konuşur, okurlar da onu genellikle karakterlerinden daha ilginç bulurlar. Yazarın kişisel yorumları, düşünceleri, "sahne yönetimi" hoşlarına gider. Söz gelimi Sterne, marjinal yorumlarıyla meşgul olmaktan hikâyeye bir türlü başlayamadığında buna gücenmezler.

Hem yazar hem de okur kitlesi için eser, her şeyden önce, değeri anlatılan deneyimlerin dolaysızlığı ve kişisel niteliğinde yatan manevi bir durumun ifadesidir. Okuru yalnızca, iyi tanımlanmış ve ilginç bir bireyin kaderini içeren, canlandırıcı, heyecan verici ve içe dönük bir olay olarak temsil edilen şey etkiler. Eser, bir izlenim bırakmak için her biri kendi özel doruk noktasına doğru ilerleyen bir dizi daha küçük "dram"dan ibaret, homojen ve bağımsız bir dram olmalıdır. Başka bir deyişle, etkili bir eser, bir notadan ötekine, doruktan doruğa tırmanan bir kreşendo şeklinde gelişir. Modern sanat ve edebiyat ürünlerini belirleyen, zengin, zoraki ve çoğu zaman yoğun ifade niteliği buradan kaynaklanır. Her şey hemen bir etki yaratmaya, okuru şaşırtıp afallatmaya meyillidir. Yenilik, sırf yenilik olsun diye istenir. Sinirleri uyardığı için cazip ve sıra dışı olan aranır. Tarihin sahte ihtişamıyla dolu, gizemli atmosferiyle ilk gerilim romanlarını ve ilk "tarihî" romanları ortaya çıkaran işte bu ihtiyaçtır. Bütün bunlar, mevcut beğeni standardının düştüğünü göstererek kalitedeki gerilemenin başlangıcını haber verir. 19. yüzyılın sanatsal kültürü birçok bakımdan 18. yüzyılınkinden üstündür, ama Rokoko çağında bilinmeyen bir zayıflığı gösterir: Saray sanatının, her zaman en esnek olmasa da güvenli ve dengeli ölçütlerinden yoksundur. Roman-

tik akımdan önce bile zayıf ve önemsiz sanatsal ürünlerin var olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ama tamamen amatörce olmayan her şey belli bir seviyedeydi. Ne sonraki dönemin eğlencelik kurmacasının ucuz psikolojisi ve duygusallığıyla [sentimentality] ortak yanı olan edebi yapıtlar, ne de plastik sanatlarda söz gelimi Neo-Gotik'in yavanlığıyla ortak yanı olan eserler ortaya çıktı. Bu olgular, kültürel konularda liderlik üst sınıflardan orta sınıfa geçene kadar ortaya çıkmaz; bununla birlikte alt sınıflarda her zaman görülmez. Ama burada söz konusu olana benzer bir dönüm noktasını değerlendirirken, beğeni ölçütünün belki de sadık kalmaya değmeyecek kadar kısıtlı ve kısır olduğu belli olur. "Rafine beğeni" yalnızca tarihsel ve sosyolojik olarak göreli bir kavram değildir, bir estetik değerlendirme kategorisi olarak da yalnızca sınırlı bir öneme sahiptir. 18. yüzyılda romanlara, oyunlara, müzik bestelerine dökülen gözyaşları, beğenideki bir değişimin, estetik değerin seçkin ve belli bir kesime ayrılmış olandan, güçlü ve ısrarcı olana kaymasının belirtisidir. Bununla beraber Avrupa duyarlılığının gelişiminde yeni bir aşamanın başlangıcına da işaret eder, ki Gotik bunun ilk zaferidir, 19. yüzyıl ise doruk noktası olacaktır. Bu dönüm noktası, aslında, Orta Çağ'ın sonundan beri sürmekte olan bir gelişmenin yalnızca devamını ve tamamlanmasını temsil eden Aydınlanma'ya kıyasla geçmişten çok daha radikal bir kopuşu ifade eder. Bu yeni duygusal kültürün başlangıcı gibi bir olgu karşısında beğeni ölçütü çöker, ki bu da yepyeni bir şiir anlayışına yol açar. "La poésie veut quelque, d'énorme et sauvage"[135] der Diderot.[136] Her ne kadar bu vahşilik ve cüret hemen belirmese de şairin önünde sanatsal bir ideal olarak, şiirin insan kalbini harekete geçirip şaşkına çevirmesi ve cezbetmesi için zorunlu bir talep olarak durur. Erken Romantizmin "zevksizliği", 19. yüzyıl sanatının en değerli niteliklerini bir dereceye kadar borçlu olduğumuz bir gelişmenin kökenidir. Bu yüzyıl Wagner'in duyumculuğu, Dostoyevski'nin tinselliği ya da Proust'un sinir zayıflığı kadar,

---

135 "Şiir büyük ve vahşi bir şey ister." (ç.n.)

136 DIDEROT: "De la poésie dramat. ("Dramatik Şiir")." *Oeuvres compl.*'in (*Toplu Eserler*) içinde, (Ed.) J. Assézat, 1875-1877, VII, s. 371.

Balzac'ın taşkınlığı, Stendhal'in karmaşıklığı ve Baudelaire'in duyarlılığı olmadan da imkânsız olur.

Richardson'da ortaya çıkan Romantik eğilimlere Avrupa'da önem veren ve genel olarak ona uygulanabilir bir formu kazandıran ilk kişi Rousseau oldu. İngiltere'de ancak yavaş yavaş kendine yer bulabilen irrasyonalizm, Madam de Staël'in haklı olarak İskandinav, yani Fransız edebiyatındaki Alman ruhunun temsilcisi olarak tanımladığı bir İsviçreli tarafından geliştirildi. Aydınlanma düşüncesi, onun rasyonalizmi ve materyalizmi Batı Avrupa uluslarına o kadar derinden nüfuz etmişti ki, duygusal ve tinselci eğilim, başlangıçta güçlü bir muhalefetle karşılaştı. Hatta Richardson ile aynı orta sınıfı temsil eden Fielding gibi birinde bile amansız bir düşman buldu. Rousseau, çağın sorunlarına aydınlanmış Batı'nın entelektüel liderlerinden çok daha az ön yargıyla yaklaştı. O, görece gelenekten yoksun küçük burjuvaziye aitti ait olmasına, ama aynı zamanda kendini bu sınıfın geleneklerine bile bağlı hissetmeyen bir déclassé[137] idi. Dahası bu tür gelenekler, saray hayatı ve aristokrasiden etkilenmemiş olan İsviçre'de, Fransa veya İngiltere'dekinden genel olarak daha esnekti. Richardson'da ve İngiliz Erken Romantizminin diğer temsilcilerinde her zaman doğrudan doğruya Aydınlanma rasyonalizmini hedef almayan ve bu akımın antitezinin genellikle içinde örtük bulunduğu duygusalcılık, Rousseau'da alenen isyankâr bir karaktere büründü. Son tahlilde *Doğaya Dönüş!*'ünü harekete geçiren tek bir neden vardı: Toplumsal eşitsizliğe yol açan bir gelişmeye karşı direnci güçlendirmek. Rousseau akla karşı çıktı, çünkü entelektüelleşme sürecinde toplumsal ayrımcılığın da var olduğunu gördü. Onun primitivizmi, Arkadya idealinin yalnızca değişik bir biçimi ve tüm yorgun düşmüş kültürlerde karşılaşılan o kurtuluş düşlerinin bir formuydu.[138] Ama Rousseau, kendinden önceki birçok kuşağın hissettiği "kültürden rahatsız olma" duygusunun ilk kez farkına vardı ve aynı zamanda bu kültürel yorgunluktan bir tarih felsefesi geliştiren

137 "Rütbesi düşürülmüş." (ç.n.)
138 IRVING BABBITT: *Rousseau and Romanticism*, 1919, s. 75 ff ile karşılaştırınız.

ilk kişi oldu. Rousseau'nun gerçek özgünlüğü, Aydınlanma hümanizmine yönelik canavarca imaların olduğu savında yatıyordu. Buna göre kültürlü insan yozlaşmıştır ve tüm uygarlık tarihi insanlığın ilk hedefine ihanettir. Dolayısıyla daha yakından incelendiğinde Aydınlanma'nın temel öğretisinin, yani ilerlemeye olan inancın, batıl inanç olduğu ortaya çıkar. Standartların bu şekilde yeniden değerlendirilmesi, ancak zamanın tüm toplum felsefesinde köklü bir değişiklikle gerçekleşebilirdi ve bu ancak Rousseau'nun temsil ettiği tabakaların, saray kültürünün yapaylık ve sahteliğine karşı savaşta Aydınlanma araçlarını artık yeterli bulmamalarıyla açıklanabilir. Bu tabakalar, düşmanlarının entelektüel cephaneliğinde olmayan silahlar aradılar. Rousseau, Rokoko kültürü ve Aydınlanma'ya yöneltiği eleştirisinde, doğaçlama ve organik fikrinin karşısına koyduğu ve bunların mekanik ve çoğu zaman ruhsuz biçimciliklerini ifşa edişinde yalnızca, Orta Çağ'ın Hristiyan birliğinin yıkılmasından bu yana Avrupa'nın içinde bulunduğu kültürel bunalıma ilişkin farkındalığını dile getirmekle kalmıyordu. Aynı zamanda ruh ve biçim, kendiliğindenlik ve gelenek, doğa ve tarih arasındaki içsel antagonizmasıyla genel olarak modern kültür kavramından haberdar olduğunu da belli ediyordu. Bu gerilimin keşfi, Rousseau'nun çığır açan başarısıdır. Ama tarihe karşı tek taraflı yaşam savunmasıyla, bilinmeyene sıçrayıştan başka bir şey olmayan doğa durumuna kaçışıyla öğretisinin tehlikesi, rasyonel düşüncenin apaçık güçsüzlüğünün neden olduğu umutsuzluktan ötürü aklın intihar etmesi gerektiğini savunan o belirsiz "yaşam felsefeleri"nin yolunu açmasıydı.

Rousseau'nun fikirleri herkesin aklından geçenlerdi. O sadece çağdaşlarının çoğunun bildiği bir şeyi, yani bir seçimle karşı karşıya olduklarını ifade etmişti. Buna göre ya mantıklılığı ve saygınlığıyla Voltaireciliği tercih edecekler ya da tarihsel geleneklerin teslimiyetinden yana olup tamamen yeni bir başlangıçta karar kılacaklardı. Tüm Avrupa kültür tarihinde Voltaire ve Rousseau arasındakinden daha derin bir sembolik öneme sahip kişisel bir ilişki yoktur. Birbirlerine sayısız maddi ve kişisel ilişkiyle bağlı, ortak dost ve destekçilere sahip, her ikisi de *Encyclopédie* gibi ideolojik

açıdan net biçimde tanımlanmış bir edebi girişime katkıda bulunmuş ve Devrim'in en etkili habercileri olarak kabul edilmiş bu iki çağdaş, tam olarak aynı kuşaktan olmasalar da modern, bireyci ve anarşik Avrupa'yı, eski biçimci kültürel bağların henüz tamamen çözülmediği bir dünyadan ayıran büyük dönüm noktasının iki zıt kutbunda yer aldılar. Rousseau'nun natüralizmi, Voltaire'in uygarlığın özü olarak kabul ettiği her şeyin, özellikle de ona göre ancak nezaket ve öz saygı kurallarıyla uzlaştırılabildiği sürece izin verilen bir öznelciliğin sınırlamalarının inkârını ima eder. Rousseau'dan önce, lirik şiirin bazı formları dışında, bir yazar kendinden yalnızca dolaylı olarak söz ederdi. Ama Rousseau'dan sonra yazarlar kendilerinden başka bir şeyden hemen hiç söz etmez oldular. Hem de bunu son derece rahat bir tavırla yapıyorlardı. Tüm eserlerinin yalnızca "büyük bir itirafın parçaları" olduğunu söylerken Goethe'nin aklında en üst sırada yer alan bir deneyim ve itiraf edebiyatı fikri ilk kez o zaman ortaya çıktı. Edebiyatta kendini gözlemleme ve kendine hayranlık duyma çılgınlığı ile yazar eserde kendini ne kadar doğrudan ifşa ederse eserin de o kadar doğru ve inandırıcı olacağı görüşü Rousseau'nun entelektüel mirasının bir parçasıdır. Sonraki yüz ila yüz elli yıl içinde Avrupa edebiyatında önemli olan her şeye bu öznelcilik damgasını vuracaktır. Saint-Preux'nün halefleri arasında yalnızca Werther, René, Obermann, Adolphe ve Jacopo Ortis değil, daha sonraki romanların ondan türemiş kahramanları da –Balzac'ın Lucien de Rubempré'si, Stendhal'in Julien Sorel'i, Flaubert'in Frédéric Moreau ve Emma Bovary'sinden Tolstoy'un Pierre'ine, Proust'un Marcel'i ve Thomas Mann'ın Hans Castorp'una kadar– vardır. Hepsi de rüya ve gerçeklik arasındaki çelişkiden mustariptir; yanılsamaları ile pratik ve sıradan orta sınıf yaşamı arasındaki çatışmanın kurbanıdır. Bu motif ilk olarak Werther'de tam ifadesini bulur –ki eserin çağdaş okurda yarattığı benzersiz izlenimi anlamak için bu yeni deneyimin etkisini hatırlamak gerekir– ama antitez, *Nouvelle Héloïse*'de [Yeni Héloïse] zaten gizli biçimde mevcuttur. Burada da kahraman artık bireysel rakiplerle değil, bir zorunlulukla karşı karşıyadır. Ama daha sonraki hayal kırıklığını işleyen

romanların kahramanı gibi bu zorunluluğu henüz hepten ruhsuz ve her türlü anlaşılır amaçtan yoksun bir şey olarak görmez. Öte yandan bu sayede, onu yok eden kaderin trajik kahramana yaptığı gibi, daha yüksek bir seviyeye de çıkmaz. Ama Rousseau'nun tarihe karamsar yaklaşımı ve çağın yozlaşmışlığı öğretisi olmaksızın, 19. yüzyılın hayal kırıklığını işleyen romanı, Schiller, Kleist ve Hebbel'in trajedi anlayışı kadar anlaşılmazdır.

Rousseau'nun etkisinin derinliği ve kapsamı emsalsizdir. O, daha yakın dönemden Marx ve Freud gibi, tek bir nesilde milyonlarca insanın ve adlarından dahi habersiz birçok kişinin düşünüşünü değiştiren zihinlerden biridir. 18. yüzyılın sonunda, her hâlükârda, Rousseau'nun fikirlerinden etkilenmeyen çok az fikir insanı vardı. Böyle bir etki ancak yazar en derin anlamda kendi kuşağının temsilcisi ve sözcüsü olduğunda mümkündür. Rousseau ile toplumun kalabalık sınıfları, küçük burjuvazi ve yoksulların, ezilenlerin ve yasa dışı olanların henüz ayrışmamış kitlesi ilk kez edebiyata yansır. Aydınlanma "philosophes"unun genelde sıradan insanlardan yana oldukları doğrudur, ama sadece onun aracı ve koruyucuları olarak öne çıkmışlardır. Rousseau, sıradan insanlardan biri olarak ilk konuşan, üstelik halk adına konuşurken kendi adına da konuşan ilk kişidir. Başkalarını isyana teşvik eden ilk kişidir, çünkü kendi de isyancıdır. Selefleri reformcular, dünyayı daha iyi bir hâle getirenler ve hayırseverlerdi. İlk gerçek devrimcidir Rousseau. Aydınlanma filozofları "despotizm"den nefret ediyor, insanları Kilise ve pozitif dine karşı kışkırtıyorlardı; İngiltere ve özgürlük konusunda coşku doluydular. Ama demokratik sempatilerine rağmen üst sınıf hayatını yaşamaya devam ediyor ve bu sınıfa ait olduklarını hissediyorlardı. Öte yandan Rousseau, yalnızca en yoksul ve en düşkün olanların yanında yer almakla, mutlak eşitlik için savaşmakla yetinmez, hayatı boyunca, bir küçük burjuva ve yaşam koşullarının gerektirdiği gibi déclassé olarak kalır. Gençliğinde, hiçbir "filozof" beyefendinin kişisel olarak deneyimlemediği gerçek sefaleti öğrenir. Daha sonrasında bile, orta sınıfın alt tabakalarından bir adamın yaşamını sürdürmeye devam eder, hatta bir sü-

reliğine köylü gibi yaşar. Rousseau'dan önce, köken olarak ne kadar alt sınıftan gelirse gelsin, yazarlar toplumun üst tabakalarından sayılırlardı. Sıradan halka ne kadar derin bir sevgi duysalar da, halk asıllı olduklarını göstermek yerine bunu sır olarak saklamaya çalışırlardı. Rousseau ise üst sınıflarla hiçbir ortak yanı olmadığını her fırsatta vurgular. Bunun basit bir "alt tabaka gururu" mu olduğu, yoksa salt gücenmişlikten mi kaynaklandığı muallakta kalabilecek sorulardır. Belirleyici nokta, Rousseau ile muhalifleri arasındaki farklılıkların yalnızca düşünsel bir mesele değil, hayati bir sınıf antagonizması olmasıdır. Voltaire, Rousseau için uygar insanlığı yeniden dört ayak üstünde emekletmek istediğini söylemişti. Bu, eğitimli ve muhafazakâr üst sınıfın tamamının paylaştığı bir görüş olmalıdır. Onlar için Rousseau sadece bir budala ve şarlatan değil, aynı zamanda tehlikeli bir maceracı ve suçluydu. Ama bir burjuva ve zengin bir beyefendi olarak Voltaire, Rousseau'nun sadece alt tabaka duygusalcılığına, bayağı coşkusuna ve tarihsel kavrayış yoksunluğuna itiraz etmekle kalmıyordu. Aynı zamanda gerçekçi fikirlere sahip, ağırbaşlı ve eleştirel bir yurttaş ve akademisyen olarak, Rousseau'nun yırtıp açtığı ve Aydınlanma'nın tüm inşasını yutmakla tehdit eden irrasyonalizm uçurumuna da karşı koyuyordu. Bu tehlikenin gerçekte ne denli büyük, Voltaire'in korkularının ne kadar haklı olduğunu, Almanya'daki Aydınlanma'nın akıbeti gösterir. Fransa'da Voltaire, belki de kendi nüfuzunun meyvelerini hafife aldı. Rasyonalizm ve materyalizmin başarıları burada artık baltalanamazdı.

Karmaşık olmayan demokratik duygularına rağmen Rousseau'yu sosyolojik olarak sınıflandırmak kolay değildir. Toplumsal ilişkiler artık o kadar çetrefillidir ki, yazarın öznel tutumu, toplumsal süreçteki rolünü dikkate almak söz konusuysa her zaman yeterli bir ölçüt olmaz. Voltaire'in rasyonalizminin, bazı açılardan Rousseau'nun irrasyonalizminden daha ilerici ve verimli olduğu ortaya çıktı. Rousseau'nun, ansiklopedicilerden daha radikal bir bakış açısı olduğu doğrudur. Ayrıca politik olarak sadece Voltaire'inkinden değil, Diderot'nunkinden de geniş toplumsal

çevreleri temsil eder, ama dinî ve ahlaki görüşlerinde onlar kadar ilerici değildir.[139] Rousseau'nun santimantalizmi son derece orta sınıf ve halka özgüyken, irrasyonalizmi gericidir. Dolayısıyla ahlak felsefesinde de bir iç çelişki vardır: Bir yandan halk tabakasının ayırt edici özelliklerine doymuşken, diğer yandan yeni bir aristokratlığın tohumlarını içerir. "Güzel ruh" kavramı, kalokagathia'nın[140] tamamen çözülmesini gerektirir ve tüm insani değerlerin tamamen tinselleştirilmesini ima eder. Ama aynı zamanda estetik ölçütlerin ahlaka uygulanması anlamına da gelir ve ahlaki değerlerin doğanın armağanı olduğu görüşüyle bağlantılıdır. Bu, herkesin doğuştan hakkı olan, ama doğuştan gelen irrasyonel hakların yerini eşit derecede irrasyonel bir ahlaki deha niteliğine bıraktığı bir ruh asaletinin tanınması demektir. Rousseau'nun "ruhsal güzelliği"nin yolu, bir yandan Dostoyevski'nin epilektik ve budala kılığına girmiş bir aziz olan Mişkin'i gibi karakterlere, diğer yandan hiçbir toplumsal sorumluluk tanımayıp toplumsal açıdan yararlı olmaya can atmayan bireysel ahlaki mükemmeliyet idealine götürür. Kendi ruhani mükemmelliğinden başka bir şey düşünmeyen Olimposlu Goethe, *Werther*'i yazan genç ve özgür bir düşünür olduğu kadar aynı zamanda Rousseau'nun da bir mürididir.

İngiliz Erken Romantizmiyle ve Rousseau'nun yapıtıyla edebiyatta yaşanan üslup değişikliği, nesnel ve normatif olanın daha öznel ve daha az kısıtlanmış formlarla değiştirilmesi, şimdi ilk kez ve muhtemelen en açık şekilde, tarihsel olarak temsilî ve öncü bir sanat hâline gelen müzikte ifadesini bulur. Bu değişim başka hiçbir sanat formunda, müzikteki kadar ani ve şiddetli biçimde gerçekleşmedi. Öyle bir değişimdi ki bu, dönemin dinleyici kitlesi bile müzikte meydana gelen bir "büyük felaket"ten söz etti.[141] Johann Sebastian Bach ile halefleri arasındaki şiddetli çatışma,

---

139 JEAN LUC: *Diderot*, 1938, s. 34-35 ile karşılaştırınız.

140 Bedensel, ahlaki ve ruhsal bütünlük felsefesine dayanan Platoncu öğreti. (ç.n.)

141 J.S. PETRI: *Anleitung zur praktischen Musik*. (*Pratik Müzik Rehberi*), 1782, s. 104.— Alıntının kaynağı HANS JOACHIM MOSER: *Gesch. d. deutschen Musik* (*Alman Müziği Tarihi*), II/1, 1922, s. 309.

özellikle de genç kuşağın onun modası geçmiş fügal[142] formuyla saygısızca dalga geçişi, yalnızca Geç Barok dönemin azametli ve geleneksel üslubundan, Erken Romantiklerin samimi ve sade üslubuna geçişi değil, diğer sanatlar Rönesans'ta çoktan aşmışken müziğe hâlâ hâkim olan Orta Çağ'ın yan yana koyma yönteminden duygusal olarak homojen, yoğunlaşmış ve dramatik şekilde gelişmiş bir forma geçişi de yansıtır. Sadece Bach değil, çağının tüm müziği, diğer sanatların standartlarıyla kıyaslandığında muhafazakâr görünür. Bach'ın hemen ardından gelenler, ustanın üslubunu haklı olarak "skolastik" olarak tanımlayabilirlerdi. Çünkü bu üslup ne kadar yoğun hissedilirse hissedilsin ve duygusal derinliği dinleyiciyi ne kadar sık heyecanlandırırsa heyecanlandırsın, Bach bestelerinin katı ve titiz formu, eğitimli ve çok bilmiş kontrpuanı,[143] Bach kompozisyonlarının kişisellikten uzak geleneksel ifade tarzının tamamı yeni öznel eğilimin temsilcilerine –ölçüt olarak kendi basitlik, doğrudanlık ve samimiyet kavramlarını alırlarsa– elbette demode görünecekti. Romantik akımın edebiyattaki temsilcileri için olduğu gibi, onlar için de temel nokta, tüm bölüme eşit olarak yayılan sürekli bir duygunun aksine, duygu akışının kademeli bir yoğunlaşması, mümkünse bir çatışma ve çözümle doruk noktasına sahip birleşik bir süreç olarak duygu akışıydı.[144] Duyguları seleflerininkinden ne daha derin ne de daha yoğundu. Sadece duygularını daha çok ciddiye alıp daha önemli göstermek istiyorlardı, bu yüzden onları dramatikleştirdiler. Lied[145] ve sonatın yeni bağımsız formları ile füg, passacaglia,[146] chaconne,[147] taklit ve

---

142 Çok sesli müzikte üretici bir konunun birbirine benzer biçimde yenilenmesinden oluşan bir beste türü. (ç.n.)

143 Çeşitli melodileri birbirine uydurma sanatı. (ç.n.)

144 Müzikal eserin bir bölümünde tema ve ruh hâlinde homojenlik üzerine HUGO RIEMANN: *Handb. d. Musikgesch.* (*Müzik Tarihi El Kitabı*), II/3, s. 132-133.

145 Romantik dönemde genellikle piyano eşliğinde solo ses için bestelenmiş bir tür Alman şarkısı. (ç.n.)

146 Eski bir İspanyol dansı ve onun müziği. Her zaman olmasa da bir bas-ostinato'ya (bir parçanın genelde pes seslerde sürekli olarak tekrarlanması) dayanır ve üçlü ölçüyle yazılır. (ç.n.)

147 Tipik olarak kısa tekrarlı bas temasında ilerleyen ve üçlü zaman aralığında değişen bölümlerden oluşan bir kompozisyon. (ç.n.)

varyasyona dayalı diğer biçimlerin eski ardışık formları arasındaki gerçek fark, dramatikleştirmeye yönelik bu eğilimdi.[148] Eski müziğin bıraktığı izlenim, yalnızca duygusal içeriğin tek tip işlenişinden kaynaklanıyor bile olsa kontrollü ve ölçülüydü. Oysa sürekli yükselişi ve düşüşü, gerilimi ve çözülüşü, yorumlama ve gelişimiyle modern müziğin yarattığı izlenim, özünde rahatsız edici ve heyecan vericiydi. Etkileyici dorukları hedefleyen "dramatik" ifade tarzı, her şeyden önce, bestecinin kendini, eski dinleyici kitlesinin tepki verdiğinden daha etkili araçlarla dikkatini çekip cezbetmek zorunda olduğu bir kalabalığın karşısında bulmasıyla açıklanmalıdır. Besteci, sırf dinleyicisiyle temasını kaybetmekten korktuğu için müzikal kompozisyonunu sürekli yenilenen bir dizi dürtüye dönüştürerek bir ifade yoğunluğundan ötekine ilerledi.

18. yüzyıla kadar müzik hep az çok belli bir etkinlik için bestelenmişti. Siparişi bir prens, Kilise ya da belediye meclisi verirdi. Müziğin saray sosyetesini eğlendirmek, kamu ibadetine derinlik katmak ya da halk şenliklerinin ihtişamını arttırmak gibi görevleri olurdu. Besteciler saray, Kilise veya kent müzisyenleriydi. Sanatsal faaliyetleri, memuriyetleriyle ilişkili görevlerin yerine getirilmesiyle sınırlıydı. Sipariş almadan, kendi kendilerine beste yapmak muhtemelen nadiren akıllarına geliyordu. Kilise ayinleri, şenlikler ve danslı eğlenceler dışında, orta sınıf nadiren müzik dinleme fırsatına sahipti. Soyluların ve sarayların emrindeki orkestraların performanslarına katılabilmeleri sadece istisnai bir durumdu. Yüzyıl ortalarında insanlar bunun bir eksiklik olduğunu hissetmeye başladılar ve kent konser toplulukları kuruldu.[149] Başlangıçta özel olan "Collegia musica" halk konserlerinin önünü açtı ve onlarla birlikte orta sınıfın sahiplenebileceği bir müzikal yaşam gelişti. Konser toplulukları büyük salonlar kiraladı ve müzisyen-

---

148 "Ardışık tip" ve "şarkı tipi" antitezi üzerine: WILHELM FISCHER: "Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils ("Viyana Klasik Üslubunun Gelişim Tarihi Üzerine")." *Beihefte der Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich*'ın (*Avusturya'da Müzik Sanatının Anıtsal Eserlerine Katkılar*) içinde, III, 1915, s. 29 ff.—Fügal ve sonat formunun antitezi üzerine AUGUST HALM: *Von zwei Welten der Musik* (*İki Müzik Dünyasından*), 1920 ile karşılaştırınız.

149 H. J. MOSER, op. cit., s. 314-315.

ler sayıları giderek artan dinleyicilere ücret karşılığında çaldılar.[150] Bu, müzikal ürünler için gazeteleri, süreli yayınları ve yayıncılarıyla edebiyat pazarına karşılık gelen serbest bir pazarın yaratılmasına yol açtı. Ama edebiyat, resimde olduğu gibi, ürünlerinin pratik kullanımından az çok bağımsız hâle gelmişken, müzik 18. yüzyıla kadar işlevselliğini korudu. O zamana dek işlevden yoksun bir müzik yoktu. Tek amacı duyguları ifade etmek olan saf konser müziği ancak 18. yüzyılla birlikte söz konusu oldu. Halka açık konserlere katılan dinleyiciler, daha önce saraydaki müzikal performanslara katılmış dinleyicilerden bazı temel açılardan farklıydı: Her şeyden önce, dinî bir amaç için değil, salt sanatsal amaçla bestelenmiş müziği eleştirme konusunda daha az pratikleri vardı. Müziğin bedelini konserden konsere ödeyen, bu nedenle tatmin edilmesi ve tekrar tekrar kazanılması gereken bir kitleydi bu. Sadece müzikten zevk almak amacıyla bir araya geliyorlardı. Yani o zamana değin kilisede, danslarda, kentteki şenliklerde, hatta saray konserlerinin toplumsal çerçevesinde olduğu gibi, başka herhangi bir amaçları yoktu. Yeni konser seyircisinin bu kendine özgü özellikleri, başarı mücadelesini beraberinde getirdi. Ana silahı, yoğunlaşmanın yanı sıra dinleyicide bıraktığı etkilerin çabuklaştırılıp üst üste yığılması olan bu başarı mücadelesi, kompozisyonun dışa vurumculuğunu şiddetlendirmek için sürekli savaş hâlindeki zengin üslupla belirleniyordu, ki bu da 19. yüzyıl müziğinin simgesiydi.

Orta sınıf, müziğin başlıca tüketicisine dönüşür. Müzik, yani duygusal yaşamını diğerlerine göre daha doğrudan ve daha az engelle yansıtabildiği bu form da orta sınıfın en sevdiği sanat hâline gelir. Artık müzik belli bir amaç için değil, duyguları ifade etme amacıyla bestelendiğinden, besteci yalnızca belli durumlara özel, sipariş üzerine bestelenmiş müzikten hoşlanmamaya, dahası resmî bir faaliyet olarak kompozisyonu hepten küçümsemeye başlar. Philip Emmanuel Bach daha şimdiden sadece kendisi için yazdığı eserleri en iyisi olarak görür. Bu, bir vicdan çatışması ve bunalımın habercisidir, daha önce hiç böyle bir antitezin varlığın-

---

150 L. BALET-E. GERHARD, op. cit., s. 403.

dan şüphe duyulmamıştır. Yeni öznelciliğin yol açtığı çatışmaların en bilinen ve en bariz örneği Mozart'ın işvereni Salzburg Başpiskoposu'na yabancılaşmasıdır. Resmî göreve sahip müzisyen ile yaratıcı sanatçı arasında ortaya çıkan karşıtlık söz konusu olduğunda, virtüözün besteciden, sıradan orkestra çalgıcısının da orkestra liderinden farklılaşması kadar tipik bir şey yoktur. Gelişme olağanüstü bir hızla devam eder. Modern bestecinin böylesine karakteristik bir özelliği olan tek bir enstrümanda bile ustalık eksikliğinin, Haydn örneğinde daha şimdiden bu kadar belirgin olması şaşırtıcıdır.[151]

Ama orta sınıf konser seyircisinin ortaya çıkışı, yalnızca sanatsal etkilerin doğasını ve sanatçının toplumsal konumunu değiştirmekle kalmaz, müzikal kompozisyona yeni bir yön, bestecinin toplam sanatsal ürünü içinde belli bir esere yeni bir önem kazandırır. Bir soylu ya da genel olarak kişisel hamiye beste yapmak ile anonim konser dinleyicisine çalışmak arasındaki temel fark, sipariş edilen eserin genellikle tek bir performans için tasarlanırken, konser parçasının mümkün olduğunca çok tekrar için bestelenmesidir. Bu, yalnızca, böyle bir yapıtın çoğu zaman ne büyük bir özenle bestelendiğini değil, bestecinin onu nasıl daha titiz sunduğunu da açıklar. Artık ısmarlama olanlar gibi çarçabuk unutulmaya yüz tutmayacak eserler yaratmak mümkün olduğuna göre, sanatçı "ölümsüz" eserler bestelemeye koyulur. Haydn şimdiden seleflerine göre çok daha dikkatli ve yavaş beste yapar, ama o bile yüzün üzerinde senfoni yazar. Mozart bunun yalnız yarısına ulaşır; Beethoven ise sadece dokuz tane yazar. Sipariş üzerine yapılmış nesnel bestelemeden kişisel bir itiraf olarak bestelemeye son geçiş, Mozart ile Beethoven arasında bir yerde, daha doğrusu Beethoven'ın olgunluk döneminin başlangıcında, yani "*Eroica*"dan hemen önce gerçekleşir. Dolayısıyla halk konserleri organizasyonunun tamamen geliştiği ve başta performans tekrarı ihtiyacıyla yer edinen müzik ticaretinin, bestecinin başlıca gelir kaynağını oluşturduğu bir zamanda olur. Beethoven örneğinde, bu andan itiba-

---

151 H. J. MOSER, op. cit., s. 312.

ren, herhangi bir boyuttaki her yeni eser, yalnızca yeni bir fikrin değil, sanatçının gelişiminde yeni bir aşamanın da ifadesidir. Elbette böyle bir gelişme Mozart örneğinde de fark edilebilir. Ama onda yeni bir senfoninin ön koşulu her zaman sanatsal evriminin yeni bir aşamasında aranmamalıdır. Mozart, ihtiyacı olduğunda ya da aklına yeni bir şey geldiğinde yeni bir senfoni yazar. Ama bu yeniliğin üslup açısından önceki senfonik fikirlerinden farklı olması gerekmez. Mozart'ta birbirinden bütünüyle ayrışmamış sanat ve zanaat, Beethoven'da tamamen ayrıdır. Benzersiz, tekrar edilemez, baştan sona bireysel sanat eseri fikri, resme göre müzikte daha da saf bir şekilde gerçekleşir. Gerçi müzik, yüzyıllar önce kendini zanaattan bağımsız kılmıştı. Edebiyatta da sanatsal amacın pratik görevden kopması, Beethoven'ın zamanında çoktan bütünüyle gerçekleşmişti. Hatta o kadar doğal bir konu hâline gelmişti ki, Goethe becerikli bir zanaatkarın gururuyla tüm şiirlerinin tesadüfen ortaya çıktığını iddia edebildi. Prenslerin hizmetkârı Haydn'ın hâlâ doğrudan öğrencisi olan Beethoven, bundan o kadar gurur duymazdı.

3
AİLE DRAMININ DOĞUŞU

Orta sınıf töre romanları ve aile hayatı, 18. yüzyıl ortalarına kadar eğlencelik kurmaca alanının tamamına egemen olan çeşitli kahramanlık, pastoral ve pikaresk roman formlarıyla karşılaştırıldığında tam bir yeniliği temsil ediyordu. Ama eski edebiyata, Klasik trajedinin bilinçli bir antitezi olarak ortaya çıkıp devrimci burjuvazinin sözcüsü hâline gelen orta sınıf dramı kadar kasıtlı ve sistemli biçimde karşı değildi. Kahramanlarının tümünün orta sınıf üyesi olduğu seçkin bir dramın varlığı başlı başına, bu sınıfın –trajedi kahramanlarını çıkaran aristokrasi sınıfı gibi– ciddiye alınma talebinin yansımasıydı. Orta sınıf dramı, en başından beri, aristokrasiye özgü ve kahramanca erdemlerin göreliileştirilip küçümsenmesi demekti ve kendi içinde, burjuva ahlakı ve orta sınıfın hak eşitliği talebinin reklamıydı. Bütün tarihi, burjuva sınıf bilincindeki kökleri tarafından belirlendi. Elbette bu, kaynağını toplumsal çatışmada bulan ilk ve tek dram formu değildi, ama bu çatışmayı tema hâline getirip kendini açıkça sınıf mücadelesinin hizmetine sunan bir dramın ilk örneğiydi. Tiyatro her zaman kendini finanse eden sınıfların ideolojisini yaymıştı, sınıf farklılıkları daha önce hiçbir zaman örtük ya da açık bir şekilde böyle tezahür etmemişti. Söz gelimi aşağıdaki gibi konuşmalar daha önce hiç duyulmamıştı: “Ey Atinalı aristokratlar, akrabalık ahlakınızın emirleri demokratik devletimizin ilkeleriyle bağdaşmıyor: Kahramanlarınız sadece anne ve kardeş katilleri değil, vatana ihanetten de suçlular” ya da: “Ey İngiliz baronları, pervasız tavırlarınız çalışkan kentlerimizin barışını tehdit ediyor. Kral bozuntula-

rınız ve isyancılarınız, gösterişli suçlulardan başka bir şey değil" ya da: "Siz, Paris esnafı, tefeciler ve hukukçular, bilin ki biz Fransız aristokrasisi batarsak, size taviz vermeyecek kadar iyi bir dünya da batar." Ama artık böyle şeyler hayli açıkça ifade ediliyordu: "Biz saygıdeğer orta sınıf, siz asalakların egemen olduğu bir dünyada yaşamayacağız, yaşayamayız da. Biz kendimiz yok olsak bile çocuklarımız başarılı olup yaşayacaklardır."

Tartışmalı ve programlı yapısından ötürü yeni dram en başından beri eski dram formlarının bihaber olduğu sorunlarla yüklüydü. Çünkü bunlar da "taraflı" oldukları hâlde, tezli oyunların ortaya çıkmasına neden olmamıştı. Diyalektik doğasının onu polemiğe müsait bir araç hâline getirmesi dramatik formun özelliklerinden biridir, ama "nesnelliği" yüzünden oyun yazarının kamuoyu söz konusu olduğunda taraf tutması engellenir. Propagandanın kabul edilebilirliği, diğer sanat dallarına kıyasla bu sanat formunda daha çok tartışılmıştır. Ne var ki sorun, önce Aydınlanma'nın sahneyi seküler bir vaaz kürsüsü ve platforma çevirmesinden ve gerçekte Kantçı sanatın "ilgisizliğinden" bütünüyle vazgeçmesinden sonra ortaya çıktı. Ancak insanın eğitilebilir ve geliştirilebilir doğasına böyle sarsılmaz bir inanç duyan bir çağ, kendini taraflı sanata tamamen adayabilirdi. Başka her çağ böyle beceriksizce bir ahlaki eğitimin faydasından şüphe ederdi. Ne var ki burjuva dramı ile burjuvazi öncesi dram arasındaki gerçek fark, tam olarak, önceden örtük olan siyasal ve toplumsal amacın artık doğrudan ifade edilmiş olması değil, dramatik çatışmanın tek tek bireyler arasında gerçekleşmek yerine kahraman ve kurumlar arasında yaşanmasıydı. Kahraman bundan böyle anonim güçlerle savaşıyordu ve bakış açısını soyut bir fikir, hâkim toplumsal düzeni kınama olarak formülleştirmesi gerekiyordu. Uzun konuşma ve suçlamalar artık tekil "Sen" yerine, genellikle çoğul "Sizler" ile başlar. "Övünüp durduğunuz o yasalarınız" diye bağırır Lillo, "budalanın bilgeliği, korkağın yiğitliği, tüm kötülüklerinizin aleti ve paravanı değil midir? Onun aracılığıyla kendi yaptıklarınızı ya da onların durumunda olsaydınız yapacaklarınızı başkalarında cezalandırırsınız. Fukarayı hırsızlıktan mahkûm eden yar-

gıç fakir olsaydı, kendi de hırsızlık yapardı."[152] Böyle konuşmalar daha önce hiçbir ciddi oyunda duyulmamıştı. Ama Mercier daha da ileri gider: "Fakirim, çünkü çok fazla zengin var" der karakterlerinden biri. Bu şimdiden Gerhart Hauptmann'ın sesidir. Ama bu yeni tona rağmen, 19. yüzyılın proleter dramı halk tiyatrosuna ne kadar benziyorsa, 18. yüzyıl orta sınıf dramı da o kadar benzer. İkisi de uzun süredir halkla ilişkinin kopuk olduğu bir gelişimin sonucudur ve ikisi de kaynağı Klasisizmde olan teatral geleneklere dayanır.

Fransa'da, *Maître Pathelin* gibi şaheserlere sahip olan popüler tiyatro, saray tiyatrosunca literatürden tamamen çıkarıldı. İncil'den sahnelerin, tarihî oyun ve farsın yerini seçkin trajedi ve stilize, entelektüelleştirilmiş komedi aldı. Klasik dram çağında taşradaki popüler tiyatroya dair eski Orta Çağ geleneğinden geriye neler kaldığını tam olarak bilmiyoruz. Ama başkentin edebi tiyatrosunda ve sarayda, Molière'in oyunlarında bulunandan fazlası korunmamıştı. Dram, mutlak monarşinin hizmetindeki saray sosyetesi ideallerinin en doğrudan ve en etkileyici ifadesini bulduğu edebi türe dönüştü. Etkileyici bir toplumsal çerçeveyle sunuma uygun olması ve teatral performansların monarşinin ihtişamını sergilemek için özel bir fırsat sunması nedeniyle de olsa temsili bir tür hâline geldi. Motifleri, otorite, hizmet ve sadakat fikrine dayanan feodal-kahramanca bir yaşamın sembolü oldu. Kahramanları da gündelik hayatın önemsiz meşgalelerinden muaf tutulmaları sayesinde bu hizmet ve sadakatte en yüce etik idealleri görebilen bir toplumsal sınıfın idealleştirilmesinin simgesine dönüştüler. Kendilerini bu ideallere tapmaya adayacak durumda olmayanlar, dramatik haysiyet sınırlarının ötesinde bir insanlık türü olarak kabul edildi. Mutlakiyetçilik eğilimi ile saray kültürünü daha ayrıcalıklı ve Fransız modeline daha benzer hâle getirme girişimi, İngiltere'de de 16. yüzyılın başında hâlâ üst sınıfların edebiyatıyla tamamen kaynaşmış hâldeki popüler tiyatronun yerinden edilmesine

152 GEORGE LILLO: *The London Merchant or the History of George Barnwell* (*Londra Taciri ya da George Barnwell'in Tarihi*), 1731, IV/2.

yol açtı. I. Charles'ın saltanatından bu yana, oyun yazarları üretimlerini giderek daha çok saray tiyatrosu ve toplumun üst kademeleriyle sınırlıyorlardı, öyle ki Elizabeth döneminin popüler geleneği kısa sürede kaybolmuştu. Püritenler tiyatroları kapatmaya başladıklarında, İngiliz tiyatrosu zaten düşüşteydi.[153]

Peripeteia[154] her zaman trajedinin esaslarından biri olarak kabul edilmişti ve 18. yüzyıla kadar her tiyatro eleştirmeni, kahraman ne kadar yüksekten düşerse, kaderin ani dönüşünün o kadar derin bir izlenim bıraktığını sezmişti. Mutlakiyetçilik çağı gibi bir çağda bu duygu özellikle güçlü olmalıydı. Nitekim Barok şiir teorisinde trajedi, kahramanları prensler, generaller ve benzeri tanınmış kimseler olan tür olarak tanımlanır. Bu tanım bugün bize ne kadar yavan görünse de, trajedinin temel bir özelliğini barındırır, hatta belki de trajik deneyimin nihai kaynağına işaret eder. Bu nedenle 18. yüzyıl, sıradan orta sınıf vatandaşlarını ciddi ve önemli dramatik olay örgüsünün kahramanlarına dönüştürüp onları trajik kaderlerin kurbanları ve yüksek ahlaki fikirlerin temsilcileri olarak gösterdiğinde bu gerçekten belirleyici bir dönüm noktasıydı. Orta sınıftan insanların önceleri sahnede hep sadece komik figürler olarak betimlendiği iddiası gerçeklerle bağdaşmasa da, daha önceki zamanlarda böyle bir şey kimsenin aklına gelmezdi. Mercier, Molière'i orta sınıfla "alay edip onu küçük düşürmeye" çalışmakla suçlarken iftira atmaktadır.[155] Molière genellikle burjuvayı dürüst, açık sözlü, zeki, hatta nüktedan olarak canlandırır. Üstelik genellikle bu tür tasvirleri üst sınıflara yönelik alaycı bir tavırla harmanlar.[156] Ne var ki eski dramda, orta sınıftan biri, hiçbir zaman yüce ve insanı allak bullak eden bir kadere sahip olup asil ve ibretlik bir eylemde bulunmak zorunda bırakılmamıştı. Burjuva dramının temsilcileri artık bu sınırlamadan ve burju-

---

153 L. STEPHEN, op. cit., s. 66.

154 Yunanca. Dramda kritik dönüm noktası. (ç.n.)

155 MERCIER: *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (*Tiyatro Üzerine ya da Dramatik Sanat Üzerine Yeni Bir Deneme*), 1773.—Alıntı F. GAIFFE'ten, loc. cit., s. 91.

156 CLARA STOCKMEYER: *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges* (*Sturm und Drang Dramında Toplumsal Sorunlar*), 1922, s. 68.

vazinin trajedinin baş kahramanlığına terfi etmesini türün değersizleşmesi olarak görme ön yargısından o denli uzaklaşmıştır ki, kahramanı ortalama bir insanın toplumsal seviyesinin üstüne çıkarmanın dramaturjik anlamını artık anlayamamaktadırlar. Bütün sorunu insani açıdan değerlendirerek kahramanın yüksek rütbesinin, izleyicinin kaderine olan ilgisini yalnızca azalttığını düşünürler, çünkü izleyici sadece kendisiyle aynı toplumsal konumdaki kişilere samimiyetle yaklaşabilir.[157] Bu demokratik bakış açısı, Lillo'nun *Londra Taciri*'nin ithaf kısmında zaten ima edilmiştir ve orta sınıf oyun yazarları buna genel olarak uymaktadırlar. Klasik trajedide kahramanın sahip olduğu yüksek toplumsal konumun kaybını, karakterini derinleştirip zenginleştirerek telafi etmek zorundadırlar ve bu, dramın psikolojik bakımdan aşırı yüklenmesine yol açarak daha önceki oyun yazarlarının karşılaşmadığı başka bir dizi sorun yaratır.

Yeni orta sınıf edebiyatının öncülerinin ardına düştükleri insani idealler, geleneksel trajedi ve trajik kahraman anlayışıyla bağdaşmadığından, Klasik trajedi çağının geçmiş olduğu gerçeğini vurgulayarak ustaları Corneille ve Racine'i laf cambazı olarak tanımladılar.[158] Diderot, hem samimiyetsiz hem de doğal olmayan tiratların kaldırılmasını talep etti. *Tragédie classique*'in yapmacıklı üslubuna karşı verdiği mücadelede Lessing de onun uydurma sınıfsal karakterine saldırdı. Sanatsal hakikatin toplumsal mücadelede bir silah olarak değerli olduğu, olguların aslına uygun biçimde yeniden üretiminin kendiliğinden toplumsal ön yargıların çözülmesini ve adaletsizliğin ortadan kaldırılmasını sağladığı ve adalet için savaşanların herhangi bir şekliyle hakikatten, kısacası sanatsal hakikat fikri ile sosyal adalet fikri arasında belli bir uygunluk olmasından korkmalarına gerek olmadığı ilk kez şimdi keşfediliyordu. 19. yüzyılın aşina olduğu, radikalizm ile natüralizm arasındaki o ittifak, yani Balzac örneğinde olduğu gibi natüralistler politik meselelerde onlardan farklı düşündüklerinde bile ilerici un-

---

157 BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux* (*Ciddi Dram Türü Üzerine Deneme*), 1767.

158 ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse* (*Yeni Héloïse*), II, 17. mektup.

surların kendileri ile natüralistler arasında var olduğunu hissettikleri bu dayanışma, şimdi ortaya çıkıyordu.

Diderot, natüralist dramatik teorinin en önemli ilkelerini zaten formülleştirmişti. O, yalnızca ruhsal süreçlerin doğal ve psikolojik olarak doğru motivasyonuna değil, toplumsal çevrenin betimlenmesinde kesinliğe ve sahne dekorunda doğaya sadakate de gereksinim duyar. Ayrıca, natüralizmin ruhuna da uygun olduğunu düşünerek, olay örgüsünün büyük sahne doruklarına değil, optik açıdan etkileyici bir dizi tabloya evrilmesini arzu eder. Görünüşe göre bu noktada aklında Greuze tarzı "tableaux vivants"[159] vardır. Belli ki görsel olanın duyusal çekiciliğini, dramatik diyalektiğin entelektüel etkilerinden daha güçlü hissetmektedir. Dilsel ve akustik alanda bile tamamen duyusal etkilerden yanadır. Olay örgüsünü pandomim ve jestler, konuşmayı nida ve ünlemlerle sınırlamayı tercih eder. Ama özellikle de katı ve tumturaklı Alexandrine'i retorik olmayan, duygudan yoksun gündelik dille değiştirmek ister. Burjuvazinin samimi, dolaysız ve sade olana düşkünlüğünün rehberliğinde her yerde Klasik trajedinin tonunu yumuşatıp sansasyonel sahne efektlerini dizginlemeye çalışır. Asıl amacını içkin ve kendi kendine yeterli olanın temsilinde gören orta sınıf sanat anlayışı, bağımsız bir mikrokozmos olan karakteri sahneye kazandırmaya çabalar. Bu yaklaşım, ilk kez Diderot tarafından ima edilen kurmaca "dördüncü duvar" fikrini de açıklar. Seyircinin sahnedeki varlığının daha önce de rahatsız edici bir etki yarattığı doğrudur. Ama Diderot, oyunların hiç seyirci yokmuş gibi oynanmasını isteyecek kadar ileri gider. Bu, tiyatroda topyekûn yanılsama saltanatının –oyun unsurunun yerinden edilip temsilin hayalî doğasının gizlenmesi– başlangıcına işaret eder.

Klasik trajedi, insanı tecrit edilmiş olarak görür. Onu, maddi dünyayla sadece yüzeysel temas hâlinde bağımsız bir entelektüel varlık, benliğinin en derinlerinde asla etkilenmemiş olarak tanımlar. Burjuva dramı ise onu içinde bulunduğu çevrenin bir

159 "Canlı tablolar." Oyuncuların bir sahneyi, sessiz ve hareketsiz kalarak bir resim gibi canlandırması. (ç.n.)

parçası ve işlevi olarak düşünür; Klasik trajedide olduğu gibi onu somut gerçekliği kontrol eden bir varlık olarak değil, somut gerçeklik tarafından denetlenip yutulan bir varlık olarak tasvir eder. Toplumsal çevre, yalnızca arka plan ve dış çerçeve olmaktan çıkarak insan kaderinin şekillenmesinde artık etkin bir rol oynar. İç ve dış dünya, ruh ve madde arasındaki sınırlar akışkanlaşarak yavaş yavaş kaybolur. Öyle ki sonunda tüm eylem, karar ve duygular, yabancı, harici ve maddi bir unsur, özneden kaynaklanmayan ve insanı akıl ve ruhtan yoksun bir gerçekliğin ürünü gibi gösteren bir şey içerir. Yalnızca, toplumsal farklılıkların hem gerekliliğine hem de ilahi düzenine ve bunların kişisel erdem ve liyakatle bağlantısına olan inancını yitirmiş, paranın her geçen gün artan gücünü deneyimleyen ve dış koşulların insanları nasıl şekillendirdiğini görüp yine de insan toplumunun dinamizmini onaylayan bir toplum –çünkü ya üstünlüğünü ona borçludur ya da üstünlüğünü sağlayacağına inanır– ancak bu tür bir toplum, dramı gerçek uzam ve zaman kategorilerine indirgeyebilir ve karakterleri maddi çevrelerinden yola çıkarak geliştirebilir. Toplumsal unsurların bu materyalizm ve natüralizmi ne kadar güçlü belirlediği en çarpıcı şekilde Diderot'nun dramdaki karakterlere ilişkin öğretisinde görülür. Karakterlerin toplumsal konumlarının, kişisel ve manevi eğilimlerinden daha yüksek bir gerçeklik ve alaka seviyesine sahip olduğu ve bir kişinin meslek olarak hâkim, memur ya da tüccar olup olmadığı sorusunun, bireysel niteliklerinin toplamından daha önemli olduğuna ilişkin bir öğretidir bu. Tüm öğretinin kökeni, seyircinin sahnede kendi sınıfının temsil edildiğini gördüğünde oyunun etkisinden çok daha rahat kaçabileceği varsayımındadır. Seyirci mantıklıysa sahnede gördüğünün kendi sınıfı olduğunu kabul etmek zorundadır. Oysa sadece kendi kişisel mizacının betimlendiğini görürse, bunu reddetmekte özgürdür.[160] Karakterlerin toplumsal olgular olarak yorumlandıkları natüralist dramın psikolojisinin kökeni, izleyicinin toplumsal emsalleriyle özdeşleştiğini hissettiği bu dürtüdedir. Bir oyundaki karakterle-

---

160 DIDEROT: "Entretiens sur le Fils naturel ("Doğal Çocukla Söyleşiler")." *Oeuvres*, 1875-1877, VII, s. 150.

rin bu şekilde yorumlanmasında ne kadar nesnel hakikat olsa da, dışlayıcı bir ilke statüsüne ulaşınca olguların tahrifatına yol açar. Erkek ve kadınların yalnızca toplumsal varlıklar olduğu varsayımı, her insanın benzersiz ve başkasıyla karşılaştırılamaz bir birey olduğu görüşü kadar keyfî bir deneyim resmiyle sonuçlanır. Her iki kavram da gerçekliğin stilize edilmesine ve romantikleştirilmesine yol açar. Öte yandan, herhangi bir çağda insana dair anlayışın toplumsal olarak koşullandırıldığına ve insanın genel itibarıyla bağımsız bir kişilik mi, yoksa belli bir sınıfın temsilcisi olarak mı betimleneceği konusundaki seçimin her çağda kültürün savunucusu olanların toplumsal yaklaşım ve siyasi amaçlarına bağlı olduğuna şüphe yoktur. Seyirci, insan portresinde toplumsal köken ve sınıfsal özelliklerin vurgulandığını görmek istediğinde, söz konusu seyirci kitlesi ister aristokrat ister orta sınıf olsun, bu her zaman toplumun sınıfsal bilinç kazandığının bir işaretidir. Bu bağlamda, aristokratın yalnızca aristokrat, burjuvanın yalnızca burjuva olup olmadığı sorusu kesinlikle önemsizdir.

Onu sadece çevresinin uzantısı gibi gösteren insana dair sosyolojik ve materyalist anlayış, Klasik trajediden tamamen farklı, yeni bir dram biçimi anlamına gelir. Bu, yalnızca kahramanın alçalması anlamına gelmez. İnsanı her türlü özerklikten, dolayısıyla bir dereceye kadar eylemlerinin sorumluluğundan yoksun bıraktığı için, terimin eski anlamıyla dram olasılığını da sorgulanabilir kılar. Çünkü eğer ruhu, meçhul güçlerin çarpıştığı bir savaş alanından başka bir şey değilse, hâlâ neyden sorumlu tutulabilir? Eylemlerin ahlaki değerlendirmesi görünüşte tüm önemini yitirmeli ya da en azından son derece problematik hâle gelmelidir. Böylece dramın etiği salt psikoloji ve vicdan muhasebesiyle çözülür. Çünkü doğa yasasından başka hiçbir şeyin egemen olmadığı bir dramda, güdülerin analizinin ve sonunda kahramanın amacına ulaştığı psikolojik rotanın izini sürmenin ötesinde hiçbir şey söz konusu olamaz. Tüm trajik suçluluk meselesi muallaktadır. Burjuva dramının kurucuları, gündelik gerçeklikle koşullandırıldığı için suçu trajik olanın karşıtı olan insanı drama dâhil etmek amacıyla trajediden vazgeçmişlerdi. Halefleri, trajediyi mahvolmaktan kurtar-

mak için suçun varlığını inkâr ederler. Romantikler, daha önceki trajedi yorumlamalarında bile suçluluk sorununu ortadan kaldırarak kahramanı hata yapmakla suçlamak yerine onu, büyüklüğü kaderini kabullenmesinde ortaya çıkan bir tür üstün insan yaparlar. Romantik trajedinin kahramanı, yenilmişken bile hâlâ muzafferdir. Hayatın karşısına çıkardığı sorunun yaratıcı ve kaçınılmaz çözümü hâline getirerek hasmane yazgısının üstesinden gelir. Böylece Kleist'ın Homburg Prensi ölüm korkusunu yener; yaşamı üzerindeki belirleyici gücün dizginlerini alır almaz, kaderinin görünürdeki anlamsızlığını ve yetersizliğini ortadan kaldırır. İçinde bulunduğu durumu çözmenin tek yolunun bu olduğunu bildiğinden, kendini ölüme mahkûm eder. Kaderin kaçınılmazlığının kabulü, prensin can atarak, hatta neşeyle kendini feda edişi, yenilgideki zaferi, özgürlüğün zorunluluk karşısındaki zaferidir. Ne de olsa sonunda ölmek zorunda olmadığı gerçeği, trajedinin maruz kaldığı yüceltme ve tinselleştirmeye uygundur. Suçun ya da suçluluktan geriye kalanın kabulü, yani deliliğin sancılarından aklın berrak aydınlığına kaçmak için verilen başarılı mücadele, zaten kefarete ve dengenin yeniden kurulmasına eşdeğerdir. Romantik akım, trajik suçluluğu kahramanın inatçılığına, tüm varlıkların temel birliğine başkaldıran salt kişisel irade ve varoluşuna indirger. Hebbel'in bu düşünceye ilişkin yorumuna göre, kahramanın iyi ya da kötü bir eylem sonucu düşmesi kesinlikle fark etmez. Kahramanın tanrılaştırılmasında doruğa ulaşan Romantik trajedi anlayışı, Lillo ve Diderot'nun melodramlarından fersah fersah uzaktır, ama ilk burjuva oyun yazarlarının suçluluk sorunu üzerinde yaptıkları düzeltme olmadan bu imkânsız olurdu.

Hebbel, dram formunun orta sınıf ideolojisi tarafından tehdit edildiğinin tamamen farkındaydı. Ama Neo-Klasisistlerin aksine, orta sınıf yaşamının özündeki yeni dramatik olasılıklar dikkatinden kaçmadı. Dramın psikolojik dönüşümünün biçimsel dezavantajları apaçık ortadaydı. Trajik eylem, Yunan tiyatrosunda, Shakespeare'de ve bir dereceye kadar Fransız Klasik tiyatrosunda hâlâ esrarengiz, açıklanamaz ve irrasyonel bir olguydu. Yıkıcı etkisi, bilhassa ölçülemezliğinden kaynaklanıyordu. Yeni psikolojik moti-

vasyon ona insani bir ölçü kazandırdı ve aile dramının [domestic drama] temsilcilerinin amaçladığı gibi, seyircinin sahnedeki karakterlere sempati duyması kolaylaştı. Ne var ki aile dramına muhalif olanlar korkunun kayboluşuna, trajedinin hesaplanamazlığına ve kaçınılmazlığına hayıflandıklarında, trajedinin irrasyonel etkisinin psikolojik motivasyonun icadı olmadığını ve trajedinin irrasyonel içeriğinin bu tür bir motivasyona duyulan ihtiyaç ilk hissedildiğinde etkisini çoktan kaybetmiş olduğunu unuturlar. Psikolojik ve rasyonel motivasyonun, bir form olarak dram açısından en büyük tehlikesi basitliğinin, ezici biçimde dolaysız ve acımasız gerçekçilikteki karakterinin yitirilmesiydi, ki bu olmadan eski anlamda "iyi tiyatro" olanaksızdı. Dramatik icra giderek daha samimi ve entelektüel bir yapı kazanarak kitle efektlerinden vazgeçti. Sadece olay örgüsü ve sahne prosedürü değil, karakterler de eski tanımlayıcı keskinliklerini kaybettiler. Daha zengin, ama daha az anlaşılır; daha hayatın içinden, ama kavraması daha zor oldular; izleyiciden uzaklaştılar ve doğrudan açık bir formüle indirgenmeleri zorlaştı. Ama, her ne kadar bu şekilde popüler tiyatrodan uzaklaşsa da yeni dramın temel çekiciliği tam da bu zorluk unsurundaydı.

Kötü betimlenmiş karakterler belirsiz durumlara ne muhalif figürlerin ne de onların ilgilendikleri sorunların tam olarak gün ışığına çıkarıldığı belirsiz çatışmalara karıştı. Bu muğlaklık, her şeyden önce, açıklayıcı ve hafifletici koşullar keşfetmeye çalışarak "Her şeyi anlamak, her şeyi affetmektir" görüşünü savunan kapsayıcı ve uzlaştırıcı burjuva ahlakınca belirleniyordu. Eski drama, kötülerin ve alçakların bile kabul ettiği tek tip bir ahlaki değerler standardı hâkimdi.[161] Ama şimdi toplumsal devrimden etik bir görelilik ortaya çıktığı için, oyun yazarı genellikle iki ideoloji arasında bocalıyor ve söz gelimi Goethe'nin Tasso ve Antonio arasındaki çatışmayı muallakta bırakması gibi, gerçek sorunu çözümsüz bırakıyordu. Güdü ve bahanelerin artık tartışmaya açık olması, dramatik çatışmadaki kaçınılmazlık unsurunu zayıflattı. Ama bu,

---

161 GEORG LUKÁCS: "Zur Soziologie des Dramas ("Dram Sosyolojisi Üzerine")." *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, 1914, vol. 38, s. 330 f.

dramatik diyalektiğin canlılığıyla telafi edildi. Öyle ki, aile dramının etik göreliliğinin dramatik form üzerinde yalnızca yıkıcı bir etkisi olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Sonuçta yeni burjuva ahlakı da en az eski trajedinin feodal-aristokratik ahlakı kadar verimliydi. Feodal-aristokratik ahlak, feodal beye ve onuruna borçlu olduğundan başka bir görev bilmediği için, güçlü ve şiddetli kişiliklerin kendilerine ve birbirlerine öfkelendikleri etkileyici çatışma manzaraları sunuyordu. Öte yandan aile dramı, topluma borçlu olunan görevleri keşfederek[162] maddi açıdan sıkıntılı, ama buna rağmen manevi olarak özgür ve cesur erkeklerin özgürlük ve adalet için yürüttükleri mücadeleyi anlatır. Belki daha az teatral, ama kendi içinde destansı [heroic] trajedinin kanlı çatışmaları kadar dramatik bir mücadeledir bu. Ne var ki mücadelenin sonucu, feodal sadakat ve şövalye kahramanlığının basit ahlakının hiçbir kaçış ve uzlaşmaya, "ikisine de aynı anda sahip olmaya" izin vermediği bir çağda, şimdi olduğundan daha kaçınılmaz olacaktır. Yeni ahlaki bakış açısını hiçbir şey, Lessing'in *Nathan der Weise*'deki [Bilge Nathan] sözlerinden daha iyi tanımlayamaz: "Kein Mensch muss muessen."[163] Bu sözler elbette, insanın hiçbir görevi olmadığı anlamına değil, içsel olarak özgür olduğu, yani araçlarını seçmekte özgür olduğu ve eylemlerinden başkalarına karşı sorumlu olmadığı anlamına gelir. Eski dramda içe, yeni dramda dışa dönük ilişkiler vurgulanır. Ama dışa dönük ilişkiler kendi içinde baskıcı olduğundan, dramatik açıdan konuyla ilişkili olay örgüsünün tamamen özgürce oynanmasına olanak tanır. "Eski trajedi kaçınılmaz bir ahlaki göreve dayanır" der Goethe, *Shakespeare ve Son Yok* [Shakespeare and No End] adlı makalesinde: "...Görev zorbalıktır...Öte yandan irade özgürlüktür...Çağın tanrısıdır irade...Ahlaki görev trajediyi büyük ve güçlü kılar, irade ise onu zayıflatarak önemsizleştirir." Goethe burada muhafazakâr bir bakış açısını benimseyerek dramı, içinde geliştiği irade ve vicdan çatışmasının ilkelerine göre değil, eski ve yarı dinî kurban etme ka-

---

162 A. ELOESSER, op. cit., s. 13.—PAUL ERNST: *Ein Credo* (*İnancın Bir İlkesi*), 1912, I, s. 102.

163 Almanca. Birebir çevirisi "Kimse mecbur değildir." (ç.n.)

lıbına göre değerlendirir. Kahramana çok fazla özgürlük tanıdığı için modern dramı kınar. Sonraki eleştirmenler genellikle tam tersi bir hataya düşerek natüralist dramın determinizminin her türlü özgürlük, dolayısıyla da dramatik çatışma sorununu imkânsız kıldığını düşünürler. Dramatik bir çatışmanın şu ya da bu şekilde gerçekleşmesi koşuluyla, iradenin nereden kaynaklandığının, hangi güdülerle yönlendirildiğinin, bunda neyin "entelektüel" ve neyin "maddi" olduğunun dramaturjik açıdan konuyla hiçbir ilgisi olmadığını anlamazlar.[164]

Bu eleştirmenler, kahramanın iradesine karşı çıktıkları ilkeye Goethe'ninkinden oldukça farklı bir yorum getirirler. Birbirinden tamamen farklı, iki tür zorunluluk meselesidir bu. Goethe, eski dramın çelişkilerini, görev ve tutku, aşk ve sadakat, ölçülülük ve cüretkârlık arasındaki çatışmayı düşünür; modern dramda, düzenin nesnel ilkelerinin gücünün, öznelliğinkine kıyasla modern dramda azaldığından yakınır. Daha sonra zorunluluk, genellikle ampirik gerçekliğin yasaları, özellikle de kaçınılmazlığı, 18. yüzyılda keşfedilen fiziksel ve toplumsal çevre yasaları bağlamında ele alınır. Dolayısıyla gerçekte burada üç farklı şey söz konusudur: Bir dilek, bir görev ve bir zorlantı [compulsion]. Modern dramda bireysel eğilimler, gerçekliğin iki farklı nesnel düzeniyle karşı karşıyadır: Etik-normatif ve fiziksel-olgusal bir düzen. Felsefi idealizm, etik normların evrensel geçerliliğinin aksine, deneyim yasasına uygunluğu tesadüfi olarak nitelendiriyordu. Modern Klasisist teori bu idealizme uygun biçimde dramdaki maddi yaşam koşullarının baskınlığını ahlaksızlık olarak görür. Ama kahramanın maddi çevresine bağımlılığının tüm dramatik çatışmayı, tüm trajik etkileri engelleyerek gerçek dram olasılığını problematikleştirdiğini iddia etmek Romantik idealizmin ön yargısından başka bir şey değildir. Ne var ki orta sınıfın uzlaştırıcı ahlakı ve trajik olmayan bakış açısının sonucunda, modern dünyanın trajediye eski çağlardan daha az malzeme sunduğu doğrudur. Modern burjuva seyircisi görkemli ve yürek parçalayıcı trajedilerden çok

164 G. LUKÁCS, loc. cit., s. 343 ile karşılaştırınız.

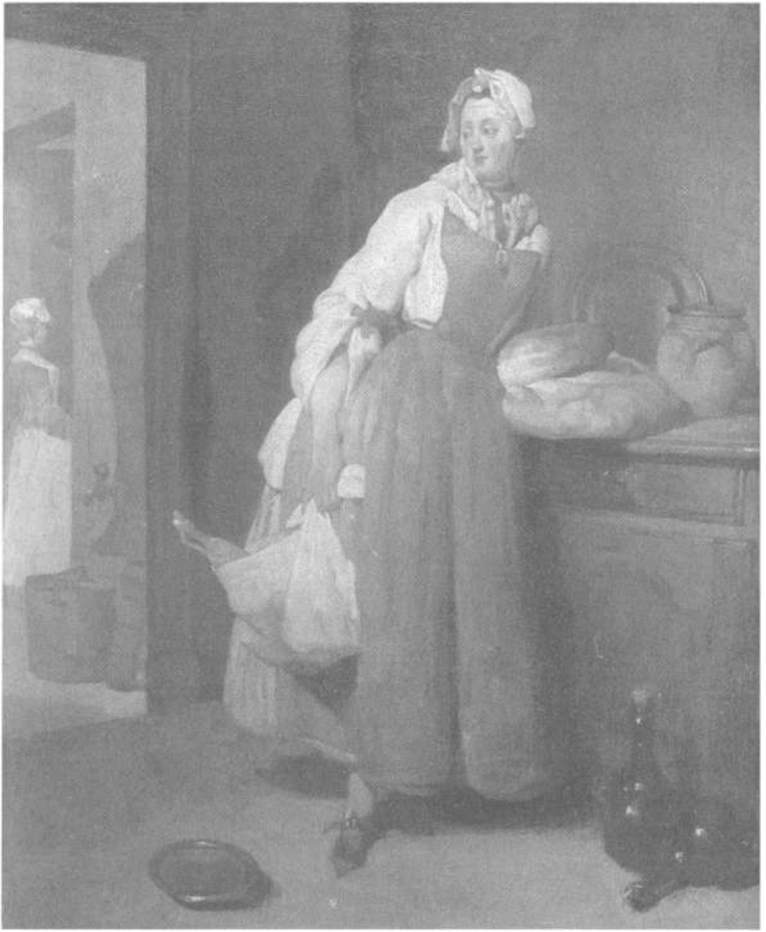
"mutlu son"lu oyunlar görmeyi sever ve Hebbel'in *Mecdelli Meryem*'in önsözünde belirttiği gibi, trajedi ile hüzün arasında gerçek bir fark olmadığını hisseder. Üzüntünün trajik, trajiğin de üzücü olmadığını anlamaz.

18. yüzyıl tiyatroyu çok sevdi ve dram tarihinde olağanüstü verimli bir dönem oldu. Ama trajik bir çağ, insan varoluşunun sorunlarını uzlaşmaz alternatifler biçiminde gören bir çağ değildi. Büyük trajedi çağları, yıkıcı toplumsal yer değiştirmelerin meydana geldiği ve bir yönetici sınıfın aniden güç ve nüfuzunu kaybettiği çağlardır. Trajik çatışmalar genellikle bu sınıfın gücünün ahlaki temelini oluşturan değerler etrafında döner ve kahramanın yıkıcı sonu, bir bütün olarak sınıfı tehdit eden yıkıcı sonu sembolize ederek dönüştürür. Hem Yunan tragedyası hem de 16. ve 17. yüzyılların İngiliz, İspanyol ve Fransız dramları bu tür bunalım dönemlerinde üretildi ve aristokrasilerinin trajik kaderini sembolize etti. Dram, onların çöküşünü, hâlâ büyük bir çoğunluğu düşüşteki sınıfın üyelerinden oluşan bir kitlenin bakış açısına uygun biçimde kahramanlaştırıp idealleştirir. Seyirci kitlesini bu sınıfın oluşturmadığı ve şairin yıkımla tehdit edilen toplumsal tabakanın yanında yer almadığı Shakespeare dramında bile, trajedi ilham kaynağını, kahramanlık anlayışı ve zorunluluk fikrini, eski yönetici sınıfın kaderinin sunduğu manzaradan alır. Bu çağların aksine, modanın onun nihai zaferine inanan bir toplumsal sınıf tarafından belirlendiği dönemler trajik drama uygun değildir. İyimserlikleri, aklın kapasitesine ve zaferin onların hakkı olduğuna inançları, dramatik karışıklıkların trajik sonuçlarını engeller ya da trajik zorunluluktan trajik bir kaza, trajik suçluluktan trajik bir hata çıkarmaya çalışır. Shakespeare ve Corneille ile Lessing ve Schiller'in trajedileri arasındaki fark, birinde kahramanın yok edilmesinin daha yüce, diğerinde ise salt tarihsel bir zorunluluğu temsil etmesidir. Hamlet ya da Antony'nin kaçınılmaz olarak mahvolmayacağı hiçbir toplumsal düzen düşünülemez. Oysa Lessing ve Schiller, Sara Sampson ve Emilia Galotti, Ferdinand ve Luise, Carlos ve Posa'nın kahramanları kendilerininki, yani yaratıcılarınınki dışında başka herhangi bir toplum ve dönemde mut-

lu olabilirler. Ama insan mutsuzluğunu tarihsel koşullara bağlı gören ve onu kaçınılmaz bir kader olarak kabul etmeyen bir çağ da kuşkusuz önemli trajediler üretebilir. Ne var ki son ve en anlamlı sözünü hiçbir şekilde bu formla söylemeyecektir. Bu yüzden "her çağın kendi zorunluluğunu, dolayısıyla kendi trajedisini ürettiği"[165] doğru olabilir, ama Aydınlanma çağının temsili türü trajedi değil, romandı. Trajedi çağlarında, eski kurumların temsilcileri, yeni neslin dünya görüşü ve özlemleriyle mücadele eder. Trajik olmayan dramın hüküm sürdüğü zamanlarda, genç kuşak eski kurumlarla savaşır. Doğal olarak, tek bir birey, yeni bir dünyanın temsilcileri tarafından yok edilebileceği gibi, eski kurumlar tarafından da yıkıma uğratılabilir. Bununla birlikte nihai zaferine inanan bir sınıf, fedakârlıklarını galibiyetin bedeli olarak düşünürken, kendi kaçınılmaz yıkımının yaklaştığını hisseden diğer sınıf, kahramanlarının trajik kaderinde dünyanın yaklaşan sonunun alametini ve tanrıların alacakaranlığını görür. Kör kaderin yıkıcı darbeleri, davasının zaferine inanan iyimser orta sınıfı tatmin etmez. Sadece trajik çağların ölmekte olan sınıfları, bu dünyada tüm görkemli ve asil şeylerin yok olmaya mahkûm olduğu düşüncesinde teselli bularak bu yıkıma dönüştürücü bir yaklaşım atfetmek ister. Belki de kendini feda eden kahramanı yücelten Romantik trajedinin felsefesi, şimdiden burjuvazinin çöküşünün bir işaretidir. Orta sınıf, her hâlükârda, ancak kendi yaşamını yitirme tehdidini hissettiğinde kaderin uysallıkla boyun eğdiği trajik bir dram üretecektir. Ancak o zaman ilk kez, Ibsen'in oyununda olduğu gibi, kaderin muzaffer gençliğin tehditkâr suretinde kapısını çaldığını görecektir.

19. yüzyılın trajik deneyimi ile daha önceki çağların trajik deneyimi arasındaki en önemli fark, eski aristokratik sınıfların aksine, modern orta sınıfın kendini yalnızca dışarıdan tehdit altında hissetmemesiydi. O kadar çeşitli ve karşıt unsurlardan oluşan bir sınıftı ki, daha en başından çözülme tehlikesiyle karşı karşıyaymış gibiydi. Yalnızca gerici grupların ve toplumun alt katmanla-

165 A. ELOESSER, op. cit., s. 215.



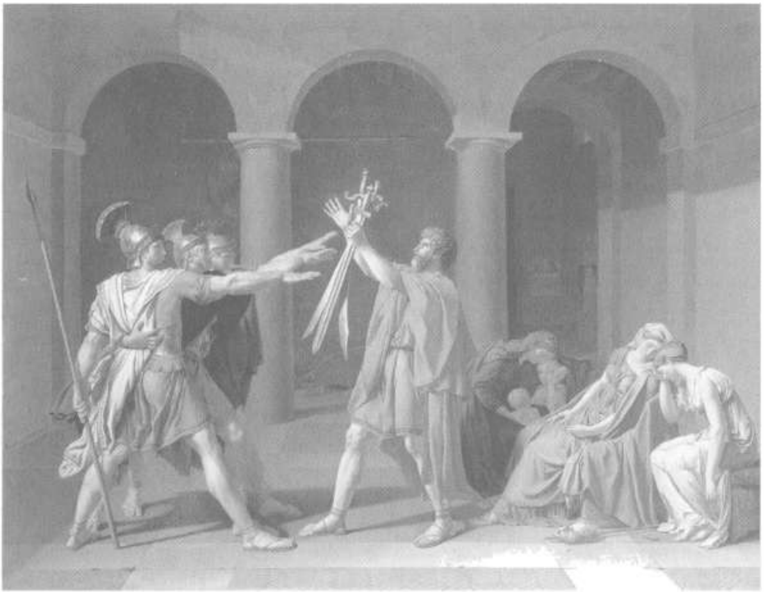
CHARDIN: LA POURVOYEUSE. *Paris, Louvre. 1739.—Chardin, Diderot'nun bile yeterince takdir etmediği, 18. yüzyılın büyük ve haksız yere göz ardı edilmiş burjuva ressamıydı.*

rıyla dayanışma duygusu hisseden diğerlerinin yanındaki unsurları kucaklamakla kalmıyordu. Özellikle, kâh üst kâh alt sınıflarla flört eden ve buna göre bazen devrim ve rasyonalizm karşıtı Romantiklerin fikirlerini savunan, bazen de sürekli devrim propagandası yapan, toplumsal olarak köksüz entelijansiyaya da kolları-



GREUZE: CEZALANDIRILMIŞ OĞUL. *Paris, Louvre. Yaklaşık 1761.—Diderot, bu tür resimlerde burjuvazinin hayata yaklaşımının gerçek sanatsal ifadesini gördü.*

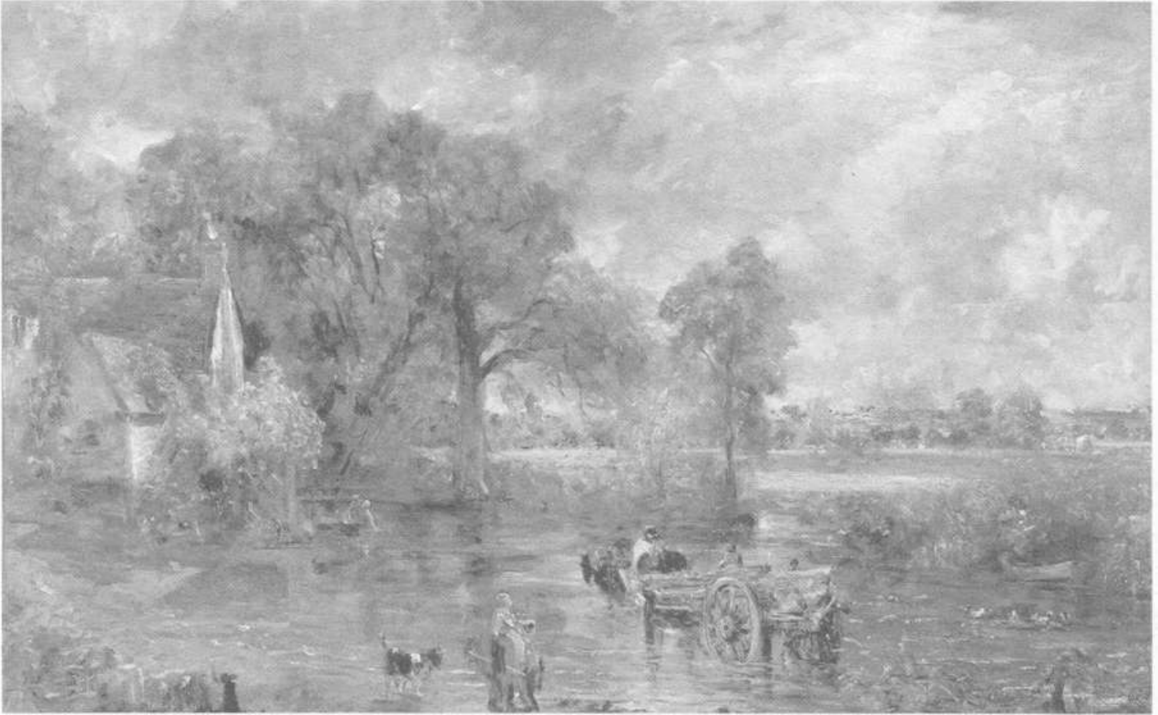
nı açmıştı. Her iki durum da orta sınıfın aklında, var olma hakkına ve kendi toplumsal düzeninin kalıcı niteliğine dair şüphe uyandırdı. Hayata karşı bir tür "aşırı burjuva" tutumu, yani orta sınıfın esas ideallerine ihanet ettiği ve artık kendini fethedip evrensel olarak geçerli bir hümanizme kavuşmak için mücadele etmesi gerektiğine dair bir bilinç geliştirdi. Genel olarak bakıldığında, bu "aşırı burjuva" eğilimlerin burjuvazi karşıtı bir kökeni vardı. Goethe, Schiller ve diğer birçok yazarın, özellikle Almanya'da devrimci başlangıçlarından sonraki, muhafazakâr ve çoğu zaman devrim karşıtı tavırlarına dek deneyimledikleri gelişim, orta sınıfın kendi içindeki gerici hareketle ve Aydınlanma'ya ihanetiyle uyumluydu. Yazarlar sadece kendi okurlarının sözcüleriydi. Ama çoğu zaman, kaypak vicdanlarından ve sahtekârlık yapmaya hazır olmalarından ötürü okurlarının gerici inançlarını yücelttikleri, aslında burjuva öncesi ve karşıtı bir seviyeye tekrar düştükle-



DAVID: HORATIUSLARIN YEMİNİ. *Paris, Louvre. 1784.—Devrimci dönemin Klasisizminin başyapıtı.*

ri hâlde daha yüce, aşırı burjuva ideallerini taklit ettikleri de oluyordu. Bu bastırma ve yüceltme psikolojisi öyle karmaşık bir yapı yarattı ki, çeşitli eğilimleri ayırt etmek genelde çok zordur. Örneğin Schiller'in *Kabale und Liebe*'sinde [Entrika ve Aşk] üç farklı kuşağın, dolayısıyla da üç ideolojinin birbiriyle kesiştiğini saptamak mümkün olmuştur: Saray çevrelerinin burjuvazi öncesi dönemi, Luise ailesinin burjuvazisi ve Ferdinand'ın "aşırı burjuvazi"-si.[166] Ama burada aşırı burjuvazi dünyası, yalnızca daha ön yargısız davranması ve geniş kapsamlı olması nedeniyle burjuvaziden ayrılır. Üç tutum arasındaki ilişki aslında *Don Carlos* gibi bir eserde gerçekten çok daha karmaşıktır. Bu eserde, Posa'nın aşırı burjuva

166 FRITZ BRUEGGEMANN: "Der Kampf um die buergerliche Weltund Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrh. ("18. Yüzyıl Alman Edebiyatında Burjuvazi Dünya Görüşü Mücadelesi")," *Deutsche Viertelsjahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, III/1, 1925.



CONSTABLE: “SAMAN ARABASI” ESKİZİ. *Londra, Victoria and Albert Museum. Yaklaşık 1821.—Constable ile birlikte, modern natüralist manzaraya yönelik gelişimde belirleyici bir dönüm noktasına ulaşılır.*

felsefesi onun Felipe'yi anlamasını, hatta bir dereceye kadar "mutsuz" krala sempati duymasını sağlar. Kısacası, oyun yazarının "aşırı burjuva" ideolojisinin ilerici mi, yoksa gerici bir eğilime mi tekabül ettiğini ve bunun orta sınıfın kendi kendisine karşı kazandığı bir zafer mi, yoksa sadece bir kaçış mı olduğunu belirlemek giderek zorlaşır. Ne olursa olsun, orta sınıfa yapılan saldırılar, burjuva dramının temel bir özelliği olur. Burjuva ahlakı ve yaşam biçimine isyan eden, burjuva gelenek ve dar kafalılığıyla alay eden kişi de onun demirbaş figürlerinden birine dönüşür. Bu figürün "Sturm und Drang"dan[167] Ibsen ve Shaw'a kadar geçirdiği başkalaşımları incelemek, modern edebiyatın orta sınıflara yavaş yavaş yabancılaşmasına son derece açıklayıcı bir ışık tutacaktır. Çünkü o, ne tüm zamanların dramlarının temel türlerinden biri olan, egemen toplumsal düzene karşı basmakalıp bir direnişçidir, ne de sadece dönemin belli bir hükümdarına başkaldıran bir isyankâr çeşididir. O, manevi varlığından ve evrensel olarak geçerli bir ahlaki normu temsil etme iddiasından yola çıkarak burjuvaziye yönelik somut ve tutarlı bir saldırıyı temsil eder. Özetle, burada karşı karşıya olduğumuz şey, orta sınıfın en etkili silahlarından biri olmaktan çıkıp son derece tehlikeli bir kendine yabancılaşma ve ahlaki bozulma aracına dönüşecek bir edebi formdur.

---

167 Yaklaşık 1767 yılından 1785'e kadar, özellikle 20 ila 30 yaşlarındaki genç yazarlardan oluşan Aydınlanma Çağı edebiyat akımı. Türkçede Fırtına ve Coşku, Fırtına ve Atılım gibi çeviriler de kullanılıyor. (ç.n.)

4
ALMANYA VE AYDINLANMA

18. yüzyılın Romantik akımı tüm Avrupa'da sosyolojik açıdan çok çelişkili bir olguydu. Bir yandan, orta sınıfın Aydınlanma'yla başlayan özgürleşmesinin devamını ve doruk noktasını temsil ediyordu. Bu, halk tabakasının duygusalcılığının ifadesiydi, dolayısıyla toplumun üst kesimlerinin titiz ve göze batmayan entelektüelliğinin tam tersiydi. Ama öte yandan, aynı üst kesimlerin rasyonalizmin ve Aydınlanma'nın reformcu eğilimlerinin güçten düşürücü etkilerine karşı tepkisini temsil ediyordu. Öncelikle, burjuvazinin Aydınlanma'dan yalnızca yüzeysel olarak etkilenmiş ve Aydınlanma'yı hâlâ eski Klasik kültürün yakın müttefiki olarak gören geniş orta kesimlerinde gelişti. Ama yavaş yavaş çağın duygusal eğilimlerini kendi toplumsal ve politik olarak gerici ve rasyonalizm karşıtı amaçlarına ulaşmak için kullanan sınıfların mülkü hâline geldi. Ne var ki Fransa ve İngiltere'deki orta sınıf, toplum içinde kendi konumlarının tamamen bilincindeyken ve Aydınlanma'nın başarılarından asla büsbütün vazgeçmezken, Alman orta sınıfı, daha rasyonalizm ekolünden geçmeden Romantik irrasyonalizmin egemenliğine girdi. Bu, bir öğreti olarak rasyonalizmin Almanya'da taraftarı olmadığı anlamına gelmez; aslında muhtemelen rasyonalizm Alman üniversitelerinde başka hiçbir yerde olmadığı kadar güçlü savunuluyordu. Ama karakteristik biçimde, profesyonel bilim insanı ve akademik şairlerin uzmanlık alanı ve bir öğreti olarak kaldı. Almanya'daki rasyonalizm kamusal yaşama, geniş kitlelerin toplumsal ve siyasal düşüncesine ya da orta sınıfların hayata yaklaşımına hiçbir zaman tam olarak nüfuz etme-

mişti. Almanya, Aydınlanma'nın –aralarındaki en büyük ve belki de tüm akımın en hakiki ve en çekici kişiliğini söylemek gerekirse, Lessing gibi– oldukça seçkin birkaç temsilcisine sahip olmakla şüphesiz övünebilir. Ama Aydınlanma fikirlerinin dürüst, açık görüşlü ve kararlı destekçileri burada entelektüeller arasında bile hep birer istisnaydı. Orta sınıfın ve entelijansiyanın çoğunluğu, kendi sınıfsal çıkarları açısından Aydınlanma'nın önemini kavramaktan acizdi. Onlara hareketin doğasının çarpıtılmış bir resmini sunup rasyonalizmin kısıtlama ve yetersizliklerini karikatürleştirmek kolaydı. Elbette bu süreci, yazarların görevdeki politikacıların kiralık kalem ve suç ortakları olarak hareket ettikleri bir tür komplo olarak düşünmemeliyiz. Muhtemelen kamuoyunun asıl denetçileri bile, olguların ideolojik olarak tahrif edildiğini kendilerine itiraf etmiyorlardı. Her hâlükârda, orta sınıfların entelektüel liderleri, sahtekârlık yaptıklarının farkında olmaktan çok uzaklardı. Hatta tüm bu süreçte hileli ya da güvenilmez herhangi bir şeyin olduğunun bile bilincinde değillerdi.

Peki, sonunda Alman trajedisine yol açan bu hatalı farkındalık, entelijansiyanın bu politik naifliği nasıl ortaya çıktı? Aydınlanma neden Alman orta sınıfları tarafından hiçbir zaman gerektiği gibi özümsenmedi? İlerlemeci düşünce yapısına ve sınıf bilincine sahip entelijansiya, küçük ve yoğun bir toplumsal birim olarak neden tamamen başarısız oldu? Aydınlanma'yı modern orta sınıfın siyasi ilkokulu olarak adlandırabiliriz. Bu okul olmadan son iki yüzyılın kültür tarihinde oynadığı rol anlaşılamaz. Almanya'nın başına gelen felaket, bu okula vaktinde gitmemesi, sonrasında da kaybettiği zamanı telafi edememesiydi. Aydınlanma, Avrupa'da başat entelektüel harekete dönüştüğünde, Alman entelijansiyası henüz bunun içinde yer alacak kadar olgunlaşmamıştı. Daha sonra da hareketin kısıtlama ve ön yargılarını göz ardı etmek artık o kadar kolay olmadı. Doğal olarak bunun açıklaması Alman entelijansiyasının geri kalmışlığı olamaz; açıklamaya önce entelijansiyanın kendisinden başlanmalıdır. Alman orta sınıfları, 16. yüzyıl boyunca, Orta Çağ'ın sonundan beri istikrarlı biçimde artan ekonomik ve siyasi nüfuzunu kaybetmiş, bunun sonucunda kültürel alanda da

önemini yitirmişti. Uluslararası ticaret Akdeniz'den Atlantik Okyanusu'na kaymış, Hansa Birliği ve Kuzey Almanya kentlerinin yerini Hollanda ve İngiliz ticaret merkezleri almış, o zamanlar Alman kültürünün ana merkezleri olan Augsburg, Ratisbon ve Ulm başta olmak üzere Güney Almanya şehirleri, Türklerin İtalyan ticaret merkezlerinin Akdeniz'deki iletişim hatlarını kesmeleriyle aynı anda düşüşe geçmişti. Alman kentlerindeki bu gerileme, Alman orta sınıflarının da gerilemesi anlamına geliyordu. Prenslerin artık orta sınıftan beklentileri ya da korkacak bir şeyleri kalmamıştı. 16. yüzyılın sonundan itibaren Batı'da prenslerin nüfuzunun da önemli ölçüde sağlamlaştığı ve yeni bir aristokratlaşma sürecinin gerçekleştiği doğrudur. Ama Batılı monarşiler, feodal soylulara karşı mücadelede desteklerinin bir kısmını burjuvaziden alıyorlardı. Soylulara gelince; aristokrasi ya Fransa'da olduğu gibi ticareti ve sanayiyi tamamen orta sınıflara bıraktı ya da İngiltere'de olduğu gibi ekonomik patlamadan en iyi şekilde yararlanmak adına onlarla ittifak kurdu. Köylü isyanlarının bastırılmasından sonra ülkenin tartışmasız efendileri olan Alman prensleri ise kendilerinin de mensubu oldukları ve imparatora karşı politikalarını savundukları soyluları değil, köylüleri ve orta sınıfı egemenliklerine yönelik olası bir tehdit olarak gördüler. Fransız ve İngiliz krallarının aksine, Alman bölgelerindeki prensler, ağırlıklı olarak feodal çıkarlara sahip, burjuvazinin ve köylü sınıfının refahı için özellikle endişelenmeyen büyük toprak sahipleriydi. Otuz Yıl Savaşları, Alman ticaretinin nihai çöküşünü getirerek Alman kentlerini siyasi olduğu kadar ekonomik olarak da yok etti.[168] Vestfalya Barışı, Alman tikelciliğine[169] damgasını vurdu ve bölgesel prensliklerin egemenliğini onayladı. Böyle yaparak, kralın bir dereceye kadar ulusun birliğini temsil ettiği ve bazı durumlarda çıkarlarını soylulara karşı bile savunduğu Batı'nın aksine, ilerici olarak tanımlanabilecek koşullara yaptırım uyguladı. Batı'da, uzlaşmalarından sonra bile, kral ile inatçı soylular arasında, orta sınıfla-

---

168 KARL BIEDERMANN: *Deutschland im 18. Jahrh.* (*18. Yüzyılda Almanya*), 1880, 2. baskı, I, s. 276 ff.

169 Burada "belli bir topluluğa bağlılık" anlamında. (ç.n.)

rın her hâlükârda faydasını gördüğü belli bir gerilim kalmıştı. Almanya'da ise, diğer sınıfların haklarından yoksun bırakılması söz konusu olduğunda, prensler ve soylular her zaman omuz omuza durdular. Batı'da orta sınıflar yönetimde kendini ispatlamıştı ve gelecekte bir daha asla tamamen yönetimden uzaklaştırılamayacaktı. Ama ordunun ve bürokrasinin sadakatinin yeni bir feodalizmin temeli olduğu Almanya'da –alt makamlar hariç– hükümet makamları soylulara ve Prusyalı aristokrasiye ayrıldı. Kraliyetin yüksek ve alt rütbede görevlileri halkı, önceki dönemlerde derebeyinin kahyalarının yaptığı kadar, hatta onlardan çok daha fazla baskı altında tutuyordu. Alman köylüleri serflikten başka bir şeyi hiç görmemişlerdi. Ama şimdi orta sınıflar da 14. ve 15. yüzyıllarda kazandığı her şeyi kaybetmişti. Önce yoksullaştırılıp ayrıcalıklarından mahrum bırakıldılar, ardından öz güven ve öz saygılarını yitirdiler. Sonunda, sefaletlerinden dolayı, herhangi bir dalkavuk filistenin[170] kendisini "daha yüksek bir İdea"nın hizmetkârı olarak görmesini mümkün kılan o itaatkârlık ve sorgusuz sualsiz sadakat ideallerini geliştirdiler.

Merkantilizm[171] Almanya'da ancak çok yavaş bir şekilde serbest ticarete dönüştü. Bu süreç 1850'den önce güç bela tamamlanmıştı ki[172] bölgesel prenslikler üzerindeki merkezî siyasal denetim ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında tam olarak meyvesini verdi. Aslında, bir Fransız tarihçinin belirttiği gibi, fetret dönemi 1870'e kadar sürdü.[173] 16. yüzyılda, imparatorluk bir süreliğine toparlandı ve çağın mutlakiyetçi eğiliminin de desteğiyle V. Charles imparatorluk gücünü pekiştirmeyi başardı, ama o bile prenslerin otoritesini kırmayı beceremedi. Faaliyetleri, kendini Almanya'daki koşulların iyileştirilmesine bütünüyle adayamayacak kadar geniş bir alana yayılmıştı. Ayrıca Avrupa'daki çıkarlarıyla birlikte, papaya

---

170 Felsefe ve estetik alanlarında sanatı, güzelliği, maneviyatı ve zekayı küçümseyen anti-entelektüel sosyal tavır. (ç.n.)

171 Merkantilizm, güçlü bir ekonomi için ihracatı en üst düzeye çıkarmak ve ithalatı en aza indirmek üzere tasarlanmış bir ekonomik politika. (ç.n.)

172 WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913, s. 183-184.

173 JACQUES BAINVILLE: *Hist. de deux peuples* (*İki Halkın Hikayesi*), 1933, s. 35.

hürmeten Alman Reformu davasını feda etmek zorunda kaldı. Bu nedenle, gerçek bir halk hareketinden birleşik bir Almanya yaratmak gibi eşsiz bir fırsatı kaçırdı.[174] Reform'un hamilerine sağlanan avantajları, Luther'in ruhani iktidarın araçlarını canı gönülden teslim ettiği Alman prenslerine devretti. Onları yerleşik Kiliselerin başı yaparak onlara tebaalarının ruhani yaşamını kontrol etme ve ruhların korumasını üstlenme yetkisi verdi. Prensler Kilise'ye ait mülkleri ele geçirdiler, resmî dinî atamaları yaptılar, dinî eğitimin kontrolünü devraldılar. Bu bağlamda yerleşik Kiliselerin prenslerin iktidarının en güvenilir destekçileri hâline gelmesi şaşırtıcı değildir. Kiliseler, hükümete itaatin bir ödev olduğunu vaaz edip şanlı derebeylerinin "ilahi hak"larını onaylayarak Almanya'daki 17. yüzyıl Lutherciliğinin tipik bir örneği olan bunaltıcı ve bağnaz muhafazakâr zihniyeti geliştirdiler. Böylece artık tamamen muhalefetsiz olan despotik tikelcilik, toplumun ilerici katmanlarını Kilise'den uzaklaştırdı.

Herhangi bir sanat ve kültür Vestfalya Barışı'ndan ne kadar sağ çıkabilirse, 15. ve 16. yüzyılların burjuva ruhu da Alman sanat ve kültüründe o kadar yer edinebildi. Çünkü Almanlar sadece Fransızların saraylı-aristokrat üslubunu takip etmekle kalmayıp Fransa'dan sanatçı ve sanat eseri ithal ederek ya da Fransız modellerini körü körüne taklit ederek de bu üslubu oldukça açık bir şekilde benimsediler. İki yüz küçük prensliğin tümü, Fransa kralı ile Versailles Sarayı'nı taklit etmeyi büyük bir yarışa çevirdi. Böylece, 18. yüzyılın ilk yarısında, Alman prenslerinin en görkemli kale ve sarayları ortaya çıktı: Nymphenburg, Schleissheim, Ludwigsburg, Pommersfelden ve Dresden'de Zwinger; Fulda'daki Orangery, Würzburg'daki Rezidans, Bruchsal, Rheinberg, Sanssouci... Hepsi aynı baskın modele göre inşa edilmiş, çoğunlukla çok küçük ve yoksul prensliklerin araç ve kaynaklarıyla orantısız bir lüksle döşenmiştir. Ne var ki bu savurganlık sayesinde, İtalyan ve Fransız Rokokolarının Alman türüne benzer bir sanat anlayışı gelişti. Öte

174 G. BARRACLOUGH: *Factors in German Hist.* (*Alman Tarihinde Etkenler*), 1946, s. 68 ile karşılaştırınız.

yandan edebiyat, birkaç seçkin sanat hamisi dışında –ki o da ancak yüzyıl sonlarına doğru– prenslerden çok az destek ve ilham aldı. "Almanya, dörtte üçü zihinsel olarak anormal, insanlığın yüz karası olan prenslerle kaynıyor" diye yazar o dönemde yaşamış biri. "Krallıkları ne kadar küçük olsa da, insanlık onlar için yaratıldı sanırlar."[175] Elbette Alman prensleri arasında az çok kültürlü, despotik ve az despotik, sanatsever ve sadece ihtişamı seven çeşit çeşit tip vardı. Ama muhtemelen içlerinden tek bir tanesi bile, sıradan bir ölümlü için hayattaki tek amacın onlar tarafından yönetilip sömürülmek olduğundan bir an için şüphe duymadı.

Prensler tüm bu çılgınca lüks ve savurgan inşaat projelerini hayata geçirip sarayın ve metreslerinin masraflarını karşıladıktan sonra, geriye kalan kaynaklar orduya ve bürokrasiye harcanıyordu. Elbette ordu yalnızca kolluk görevlerini yerine getirebilirdi ve nispeten daha az maliyetliydi. Pahalı bir bürokrasiye sahip olmak, tüm yükü ulusun omuzlarına bindirir. Bütün bu küçük tikelcilik kendi içinde resmî mekanizmanın çoğalmasına neden oldu ve bu, devletin bürokratikleşmesiyle, özerk şirketlerin işlevlerinin devlet dairelerine devredilmesiyle, kararname ve emirler çıkarmaya olan düşkünlük ve tüm kamu ve özel hayatı düzenleme eğilimiyle daha da yoğunlaştı. Fransa'ya da aynı siyasi, ekonomik ve toplumsal sistemin hâkim olduğu ve orada da vatandaşın ticari girişimlerinde aynı türden müdahalecilikle engellendiği, aynı tür kötü yönetimden mağdur olduğu, Almanya'daki hak mahrumiyetinin aynısına katlanmak zorunda kaldığı ve adam yerine konmadığı doğrudur. Bununla birlikte Alman prensliklerinde hüküm süren küçük ölçekli koşullarda, tüm bu kısıtlamalar Fransa'dakinden çok daha ağır ve aşağılayıcıydı. Sarayın hemen yakınında yaşayan; dar görüşlü bir hükümet mekanizması ile gösterişçi ve savurgan bir prensin baskısından mustarip; daha az nüfuz sahibi, ama insanlıktan fazlasıyla yoksun memurlar tarafından gözetlenip denetlenen Alman vatandaşının yaşamı tecavüz ve tehditlere daha açıktı. Kamu

---

175 Mantaeuffel Kontu'nun felsefeci Wolf'a yazdığı bir mektuptan. Alıntı K. BIEDERMANN'dan, loc. cit., II/1, s. 140.

hizmetinin, alt basamaklarında orta sınıfın önemli bir bölümünü özümsediği doğrudur. Ama bu küçük memurlar daha en başından yozlaşmıştı, çünkü devlet memuriyeti toplumdaki konumlarıyla uyumlu tek pozisyondu. Ticaret ya da zanaatla uğraşmayan bir orta sınıf üyesi için memur, devlet hizmetinde resmî bir görevli, Kilise'de din adamı ya da kamu denetiminde bir okulda öğretmen olmaktan başka bir şey mümkün değildi.

Orta sınıfın güçsüzlüğü, ülke yönetiminden ve hemen hemen her türlü siyasi faaliyetten dışlanması, o dönemin tüm kültürel yaşamını etkileyen edilgen bir zihniyete yol açtı. Önemsiz memur, okul müdürleri ve idealist şairlerden oluşan entelijansiya, özel hayatı ile siyaset dünyası arasına sınır çizmeye ve kamusal meselelere mesafeli durmaya alışmıştı. Bütün bunları aşırı bir idealizmle, fikirlerinde göze çarpan bir ilgisizlikle ve devlet işlerinin gidişatını iktidar sahiplerine bırakarak telafi etti. Bu feragat, yalnızca görünüşte değiştirilemez olan toplumsal koşullara yönelik mutlak bir kayıtsızlığın değil, profesyonel siyasete karşı kesin bir küçümsemenin de ifadesiydi. Orta sınıf entelijansiyası bu şekilde toplumsal gerçeklikle tüm temasını yitirerek gitgide daha yalıtılmış, eksantrik ve meczup bir mizaç edindi. Düşünüş biçimi tamamen tefekküre dayalı ve spekülatif, gerçek dışı ve irrasyonel; ifade tarzı inatçı, kibirli, iletişime kapalı, başkalarının düşüncelerini göz önünde bulundurmayan ve dışarıdan herhangi bir düzeltmeye karşı hep direngen bir hâle geldi. Bu insanlar, "evrensel insan" dedikleri düzeye; tüm sınıf, rütbe ve grupların üzerinde bir seviyeye çekildiler. Pratik düşünce yapısından yoksunluklarını erdeme dönüştürüp buna "idealizm" ve "içsellik" adını vererek toplumun zaman ve uzam sınırlamalarına karşı zafer kazandılar. Gönülsüz edilgenliklerinden huzurlu bir özel hayat ideali, dışsal özgürlük eksikliğinden içsel özgürlük ve ruhun ortak ampirik gerçeklik üzerindeki egemenliği fikrini geliştirdiler. Almanya'daki bu gelişimin sonucu, edebiyatın siyasetten tamamen kopması ve Batı'da gayet iyi bilinen hem siyasetçi hem bilim insanı hem yayıncı hem iyi bir filozof hem de gazeteci olan yazarın, o kamuoyu temsilcisinin ortadan kalkması oldu.

Orta Çağ'ın sonundan beri Alman orta sınıfını belirgin biçimde farklı kademelerde tabakalara bölen toplumsal gelişme, 16. yüzyılda durma noktasına geldi. Yeni ve olumsuz bir bütünleşme süreci başlayarak 17. yüzyılda gördüğümüz kısmen farklılaşmamış bir orta sınıfın oluşumuna yol açtı. Daha geniş katmanlar kültürel iddialarından vazgeçmişti, üst-orta sınıf ise o kadar küçülmüştü ki, artık toplumda kültürel bir etken olarak pek önemi kalmamıştı. Bundan böyle özel seçilmiş bir orta sınıf yaşam biçiminden ya da sanat ve edebiyata yansıyan özel bir orta sınıf bakış açısından söz etmek pek mümkün değildi. Gelişen şey daha çok, Erken Orta Çağ'ın primitif koşullarını anımsatan, tek tip, düşük ve gösterişsiz bir kültür seviyesiydi. 16. yüzyılın devrimci olayları, özellikle dünya ekonomisi merkezlerinin değişmesi ve prenslerin iktidarının güçlendirilmesi, burjuva Geç Gotik ve Rönesans'ının meyvelerini yok etti. Orta sınıf yaşam standardına dayalı kültürden, özel olarak da orta sınıf eğitiminin standartlarından ve sanat anlayışından geriye hiçbir şey kalmamıştı. Kültürel gelişimin ana akımının ve en ilerici sanatsal ve felsefi eğilimlerin orta sınıfın dilinde ifade edildiği; Dürer ve Altdorfer, Hans Sachs ve Jacob Böhme gibi önde gelen şahsiyetlerin bilhassa orta sınıf bakış açısının temsilcileri oldukları bir çağın entelektüel atmosferi tamamen kaybolmuştu.

Para ekonomisinin gelişmesi, kentlerin artan refahı ve feodal aristokrasinin gerilemesi sonucu zenginliğe ve saygınlığa kavuşan orta sınıflar, zorlu bir mücadeleyle ve mali güçlerini kullanarak daha büyük kent belediyelerin denetimini ele geçirdi. İktidarı devralıp devlet yönetiminde, prenslerin özel konseylerinde ve de resmî senatolarda önemli mevkileri doldurdular. Ne var ki Alman şehirlerinin daha sonraki düşüşü, bunun sonucunda orta sınıfların uğradığı prestij kaybı ve aristokrasinin deneyimlediği istikrarlı ekonomik yıkım, 16. yüzyıl sonu gibi erken bir tarihte orta sınıf unsurunun devlet ve saraylardaki resmî görevlerden dışlanıp bunların yerine aristokrasi mensuplarının getirilmesine yol açtı.[176] Feodal sınıfların durumunu da kötüleştiren Otuz Yıl Sa-

176 Ibid., s. 23.

vaşları, soyluların tekrar resmî makamlara kaymalarını hızlandırarak bürokrasinin yüksek mevkilerinin kapılarını orta sınıflara kapadı. Fransa'da, çoğunlukla orta sınıftan yükselen resmî aristokrasi, toprak sahibi soylular ve saray soylularıyla yan yana gelişmişti. Buna karşılık Almanya'da toprak sahibi soylular resmî bir kast hâline geldiler ve orta sınıf tekrar, başka hiçbir yerde olmadığı kadar acımasızca, ikincil kamu hizmeti saflarına itildi. Prenslerin zaferi, siyasi bir etken olarak aristokrasinin sonu, yani hem soyluların hem de orta sınıfın haklarının tasfiyesi anlamına geliyordu. O andan itibaren tek bir siyasi güç vardı, o da prenslerinkiydi. Ne var ki bundan sonra böyle durumlarda hep olan bir şey gerçekleşti: Prensler soyluların zararını karşılarken orta sınıfları eli boş gönderdi. Alman toplumuna artık iki grup hâkimdi: Prenslerin etrafında bir tür yeni vasallık oluşturan devlet erkanı ve saray görevlileri ile prenslerin en itaatkâr hizmetkârlarından oluşan alt bürokrasi. Bazıları üstlerine yaltaklanmayı astlarına karşı sınırsız gaddarlıkla telafi ederken, diğerleri üstlerini manevi danışmanları olarak kabul edip resmî görevlerini yerine getirmeyi dine dönüştürerek bir disiplin kültü oluşturdular.

Ne var ki küçük çıkarları ve ihmal edilmiş maliyesiyle tikelciliğin ekonomik kalkınmanın önüne koyduğu engellere rağmen, uzun vadede ticaret ve sanayinin ilerlemesini sonsuza kadar sürdürmek imkânsızdı. Orta sınıflar bir kez daha zenginleşip gelir gruplarına bölünmeye başladılar. Önce alt-orta sınıftan farklı, saray görevlilerinin himayesini karşılayıp Fransız saray modasını takip edebilen bir burjuvazi ortaya çıktı. Saray aristokrasisiyle birlikte geriye kalabilmiş tek aydın seçkinler hâline gelen bu üst-orta sınıfın etkisiyle, Fransız beğenisi ve tüm yerel geleneklere karşı bir küçümseme entelijansiyanın tamamına yayıldı. Fransız edebiyatı üniversitelere egemen olarak en ateşli savunucusunu çağın en meşhur akademik şairi Gottsched'de buldu. Alman Rönesansı'nın burjuva sanatı ile hâlâ yaşayan bir gelenek olarak bunun geride bıraktığı izler, sanattaki Fransız idealleriyle karşılaştırıldığında kaba, gelişmemiş ve zevksiz görünüyordu. Yine de Gottsched'i aristokrasinin edebi sözcüsü olarak tanımlamak oldukça yanlış olur. O

daha çok, henüz kendi sanatsal idealleri olmayan, ne belirgin bir ulusal karaktere ne de açıkça tanımlanmış bir sınıf bilincine sahip bir burjuvazinin ana karakteriydi. Elbette unutulmamalıdır ki, orta sınıflara örnek teşkil eden aristokratik kültür, hatta saray aristokrasisi bile, klişeleşmiş ve çoğu zaman tamamen cansız kalıplara dayanan pseudo bir kültürden ibaretti.[177] Bu toplumdaki sınıfların tek kültürel ihtiyacı olan seküler eğlencelik okuma, 1700 civarında, Fransız saray aristokrasisinde de popüler olan türlerle, özellikle de kahramanlık ve aşk romanları ile pastoral romanın yanı sıra kahramanlık trajedisiyle sınırlıydı. Ne var ki yazarları, Fransız ve İngiliz meslektaşlarının aksine, çoğu durumda akademik açıdan eğitimli kişilerdi; yani genellikle üst orta sınıftan üniversite hocaları, avukatlar ve saray görevlileriydi. Bazıları –Baron von Canitz, Friedrich von Spee ve Friedrich von Logau gibi– aristokrattı, ama neredeyse hiçbiri alt sınıfların temsilcisi değildi.[178] Eğlenmek ve vakit geçirmek için şiir yazan yüksek sosyete mensupları dışında, tüm bu yazarlar doğrudan ya da dolaylı olarak saraylara bağlıydılar; ya doğrudan prenslerin hizmetindeydiler ya da üniversitelerden birinde çalışıyorlardı ve bu nedenle asalaktılar.

Avrupa çapında ilk profesyonel Alman şairi, kendini özel himayeden tamamen bağımsız kılamamasına rağmen, Klopstock'tur. Gerçek şu ki, Lessing'in sahneye çıkışı ve verimli bir edebi toprak olarak metropolün gelişmesinden önce, Almanya'da hiç bağımsız yazar yoktu. Üst-orta sınıf, uzun süre Fransız beğenisi ve saraya özgü şiir formlarına sadık kaldı. Leipzig gibi bir ticaret kentinde ve Goethe'nin orada öğrenci olduğu dönem gibi geç bir tarihte bile Rokoko beğenisinin hâlâ tartışılmaz bir üstünlükle hüküm sürdüğünü biliyoruz. Yine de zevk meselelerinde saray zulmünden kendini ilk kurtararak orta sınıf edebiyatına yuva sağlayanlar, bilhassa Hamburg ve Zürih gibi ticaret şehirleriydi. Yüzyıl ortasından sonra hâlâ şiirin geliştirildiği malikaneler vardı; Weimar buna klasik bir örnektir. Ama artık saray şiiri yoktu. Sadece

177 Ibid., s. 134.
178 W. H. BRUFORD: *Germany in the 18th Cent.* (*18. Yüzyılda Almanya*), 1935, s. 310-311.

köken ve görüşleri nedeniyle değil, aynı zamanda esasen eleştirel ve gazetecilere özgü edebi faaliyetinin doğasından da ötürü, Lessing orta sınıfların ve kent yaşamının temsilcisiydi. Berlin'e yerleştiğinde, şehir çoktan büyük bir metropol görünümü almaya başlamıştı. Yüz bin nüfusluydu ve kısmen Yedi Yıl Savaşı'nın sonucu olarak belli bir eleştiri ve tartışma özgürlüğüne sahipti. Ne var ki bu özgürlük, dinin sınırlarının ötesindeki alanlara komşu olur olmaz II. Friedrich tarafından bastırıldı.[179] Lessing, Nicolai'ya yazdığı bir mektupta, tartışmaya izin verilen sorulardaki bu karakteristik sınırlamaya atıfta bulunuyordu: "Berlin özgürlüğünüz kendini..." diye yazar, "dine karşı istediğiniz kadar saçmalığı piyasaya sürme özgürlüğüne indirgiyor... Ama bırakın sahneye vatandaşların hakları adına, sömürü ve despotizme karşı sesini yükseltmek isteyen biri gelsin... işte o zaman Avrupa'nın bugüne kadarki en köle ruhlu topraklarının hangisi olduğunu çok geçmeden keşfedeceksiniz." Yine de Lessing onu Berlin'e çeken şeyin ne olduğunu çok iyi biliyordu. Aslına bakarsanız bu büyük kentte ortam, çalışmak isteyen bir yazarın yegâne seçenekleri olan boğucu malikanelerdeki ve duvarlarla çevrili üniversitelerdeki atmosferden çok farklıydı.[180] Lessing'in rutin yazarlık yaptığı, kütüphanelere çekidüzen verdiği, sekreterlik görevlerini yerine getirdiği ve çeviri yaptığı doğrudur; ama genel olarak bağımsızdı. Mektuplarını neden bu kadar küçük kağıtlara yazdığını soran birine verdiği cevabı okumadan, bu bağımsızlığın kendisine neye mal olduğunu anlaşılamaz. Zira Lessing'in cevabı, mektupları için daha büyük kâğıt kullanırsa, ücretlerden elde ettiği gelirin kâğıt ve mürekkebin masrafını karşılayamayacağıydı. Ne var ki kırk yaşını geçtiğinde onun için bile bir ömür boyu direndiği boyunduruğa girmekten başka seçenek kalmamıştı. Bir prensin hizmetine girerek hayatının işkenceye dönen son yıllarını Wolfenbüttel'de Brunswick Dükü'nün kütüphanecisi olarak geçirdi. Yine de Alman edebiyatının

---

179 WILHELM DILTHEY: *Leben Schleiermachers* (*Schleiermacher'in Hayatı*), I, 1870, s. 183 ff.—Aynısı için bkz. *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Deneyim ve Şiir*), 1910, s. 29.

180 Ibid., s. 30.

seviyesi artık gittikçe yükseliyordu. Yazar sayısı arttı (1773'te Almanya'da yaklaşık 3.000 yazar varken bu rakam 1787'de iki katına çıktı) ve 18. yüzyılın son on, yirmi yılında yazarların çoğu edebi eserlerinin geliriyle geçinebiliyordu.[181] Ne var ki yine de Romantik dönemde çoğu, profesyonel bir kariyer yapmayı gerekli gördü. Gellert, Herder ve Lavater din adamlarıydı. Hamann, Winckelmann, Lenz, Hölderlin ve Fichte özel öğretmendi. Gottsched, Kant, Schiller, Görres, Schelling ve Grimm Kardeşler üniversitede profesördü. Novalis, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff ve E. T. A. Hoffmann ise devlet memuruydu.

Genç isyancılar burjuvaziye karşı hiç de hoşgörülü olmadıkları hâlde, "Sturm und Drang" akımıyla, Alman edebiyatı tamamen orta sınıf edebiyatına dönüşür. Ama despotizmin saldırılarına karşı protestoları ve özgürlük hevesleri, rasyonalizm karşıtı tutumları kadar gerçek ve samimidir. Dünyadan habersiz çılgın uyumsuzlar, birbirine çok bağlı olmayan bir hayalperestler grubu olsalar bile, orta sınıfa derinden kök salmışlardır ve kökenlerini inkâr edemezler. Alman kültüründe "Sturm und Drang"-dan Romantik akıma kadar uzanan dönemin tamamı, bu sınıftan çıkmıştır. Çağın entelektüel liderleri orta sınıf yaklaşımlarıyla uyumlu düşünüp hissetmektedir ve hitap ettikleri kitle de esasen orta sınıf unsurlarından oluşmaktadır. Orta sınıfın tamamını kucaklamadığı doğrudur ve aslında çoğu zaman sayıca kalabalık olmayan seçkinlerle sınırlıdır. Ama yine de ilerici bir eğilimi temsil eder ve saray kültürünün nihai çöküşünü başarıyla tamamlanmasını sağlar. Burjuvazi, yalnızca soylulardan değil, aynı zamanda akademik sınıftan da farklı olarak aydın bir sınıfa dönüşüp entelektüel liderler ile ulusun geniş kitleleri arasında köprü görevi görür. Almanya şimdi, aristokrasinin üretken olmadığını giderek kanıtlarken, burjuvazinin siyasi zayıflığına rağmen entelektüel açıdan ilerleyerek rasyonalizmiyle burjuva olmayan kültürel formları baltaladığı "orta sınıf diyarı" hâline gelir. 18. yüzyılın rasyona-

181 JOHANN GOLDFRIEDRICH: *Gesch. des deutschen Buchhandels* (*Alman Kitap Ticareti Tarihi*), 1908-1909, III, s. 118 ff.

lizmi, gerici karşı akımlar tarafından ilerlemesi geciktirilebilecek, ama durma noktasına getirilemeyecek akımlardan biridir. Hiçbir toplumsal grup, özellikle de –irrasyonel eğilimleri gerçek çıkarlarının yanlış anlaşılmasından kaynaklandığı için– Alman entelijansiyası ona karşı tamamen ilgisiz kalamaz. Dolayısıyla Almanya'da durum kısaca şöyledir: Kültür destekçilerinin hayata yaklaşımları orta sınıfa özgü bir hâle bürünür, düşünme ve deneyim biçimleri rasyonelleşerek devrim yaratan bir nitelik kazanır. İçsel bağları olmayan, yani gelenek ve göreneklerden bağımsız, siyasal ve toplumsal gerçeklik üzerinde bir etkide bulunamayan, hatta çoğu zaman bunu istemeyen yeni bir entelektüel türü ortaya çıkar. Gönülsüz bir destekçisi olduğu rasyonalizme karşı savaşarak mücadele ettiğini zannettiği muhafazakârlığın bir ölçüde öncüsü olur. Bu nedenle muhafazakâr ve gerici olan, her yerde ilerici ve liberal eğilimlerle karışır.[182]

Lessing, "Sturm und Drang"ın rasyonalizmi "aşmasının" bir orta sınıf hatası olduğunu biliyordu. Bu aynı zamanda Goethe'nin ilk eserlerine, özellikle *Goetz* ve *Werther*'e gösterdiği ilgisizliği de açıklar.[183] Rasyonel popüler felsefe eleştirisi şüphesiz haklı bir eleştiriydi. Ama mevcut durumda, rasyonalizmin yetersizliklerini saplantı hâline getirmekten ziyade, onları göz ardı etmek için daha fazla idrak gerekiyordu. Aydınlanma, mutlakiyetçiliğin sağlam bir müttefiki olan Kilise'yle mücadelesinde, dinle ve tarihte irrasyonel olanın güçleriyle bağlantılı her şeye karşı duyarsızlaşmıştı. "Sturm und Drang" akımının temsilcileri artık bu güçleri, kendilerini hiçbir şekilde bağlı hissetmedikleri, çağlarının "büyü bozumuna uğramış" makul gerçekliğine karşı kullandılar. Ama bunu yaparken, dikkati orta sınıfın efendisine dönüştükleri gerçeğinden uzaklaştırmaya çalışan yönetici sınıfların isteklerine uydular. Dünyanın amacını açıklanamaz ve hesaplanamaz olarak gösteren her fikri teşvik ettiler. Böylece entelektüel alandaki gelişmelerin devrim-

---

182 GEORG LUKÁCS: "Fortschritt u. Reaktion i.d. deutschen Lit. ("Alman Edebiyatında İlerleme ve Gericilik")," *Internationale Literatur*, 1945, XV, No. 8/9, s. 89 ile karşılaştırınız.

183 FRANZ MEHRING: *Die Lessing-Legende* (*Lessing Efsanesi*), 1893, s. 371.

ci eğilimini saptırmayı ve orta sınıfı ideolojik değil, pratik bir çözümle yetinmeye ikna etmeyi umarak sorunların tinselleştirilmesini desteklediler.[184] Alman entelijansiyası bu afyonun etkisi altında, pozitif ve rasyonel bilgi anlayışını kaybetti, onun yerini sezgi ve metafizik bakış açısı aldı. Şüphesiz irrasyonalizm Avrupa'da genel bir olguydu. Ama her yerde temelde bir duygusallık biçimi olarak ifade edilerek özel idealizm ve tinselcilik niteliğini ilk kez Almanya'da kazandı. Ancak burada, zamansız ve sonsuz, ebedi ve mutlak üzerine kurulu bir ampirik gerçekliği küçümseme felsefesine dönüştü. Bir duygusalcılık biçimi olarak Romantik akım, orta sınıftaki devrimci eğilimlerle hâlâ doğrudan bağlantılıydı. Öte yandan bir idealizm ve doğaüstücülük biçimi olarak ilerici orta sınıf düşüncesinden giderek uzaklaştı. Alman idealizminin başlangıç noktasının, kökleri Aydınlanma'ya dayanan Kant'ın metafizik karşıtı bilgi teorisi olduğu doğrudur, ama onun bilgi teorisi bu öğretinin öznelliğini nesnel gerçekliğin mutlak feragatine dönüştürerek Aydınlanma realizmine karşı kararlı bir muhalefet konumuna ulaştı. Kant'ın şahsında Alman felsefesi, özellikle konuya yabancıların anlamaları imkânsız ve derinliği zorluğuyla özdeşleştiren jargonundan ötürü dönemin meslekten olmayan kültürlü kesimine zaten yabancılaşmıştı. Alman bilimsel üslubu, onu Batı Avrupa bilim dilinden çok keskin biçimde ayıran, tam ifade edilmemiş imalarla genellikle belirsiz, oyunbaz ve yanardöner bir mizaca sahipti. Aynı zamanda Almanlar, Batı'da çok saygı duyulan basit, ölçülü ve kesin gerçeklere olan ilgilerini de kaybettiler. Spekülatif yapı ve karmaşıklıklara olan düşkünlükleri gerçek bir tutkuya dönüştü.

Ne var ki "Alman düşünüşü", "Alman bilimi", "Alman üslubu" olarak tanımlanan entelektüel alışkanlık, değişmez bir ulusal karakterin yansıması olarak değil, yalnızca Alman tarihinin belirli bir döneminde, yani 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve belli bir toplumsal tabaka, yani ülke yönetiminden dışlanmış ve pratikte nüfuz sahibi olmayan orta sınıf entelijansiyasının yarat-

---

184 KARL MANNHEIM: "Das konservative Denken ("Muhafazakâr Düşünce")," *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, 1927, vol. 57, s. 91

tığı bir düşünme ve yazma tarzı olarak görülmelidir. Aydınlanma edebiyatçıları Fransız okur kitlesi açısından ne kadar önemli bir rol oynamışsa, bu tabaka da Alman aydın sınıfının gelişmesinde o kadar önemli bir rol oynadı. Tocqueville'in tipik Fransız zihniyetinin kökenlerine dair ileri sürdüğü, yani rasyonel, açık ve genel fikirlere eğilimini Aydınlanma edebiyatının muazzam etkisine borçlu olduğu savı,[185] eksantrikliği, sürpriz ve zorluklara olan tutkusuyla Alman hâletiruhiyesinin kökenlerine de mutatis mutandis[186] uygulanabilir. İkisi de özgürleşme sürecindeki edebi sınıfın, ulusların entelektüel gelişimi üzerinde her zamankinden de kalıcı bir etki bıraktığı bir çağın yaratımıdır. Bütün Batı'da, Fransa ve İngiltere'de olduğu kadar Almanya'da da 18. yüzyıl, modern bilimsel düşüncenin ve bugün bir dereceye kadar hâlâ geçerli kabul edilen eğitim ölçütlerinin başlangıcının görüldüğü çağdı. Modern orta sınıfla birlikte ortaya çıktılar; kararlılıklarını ona borçludurlar. Dolayısıyla, söz gelimi Thomas Mann, *Zauberberg*'inde [Büyülü Dağ] Aydınlanma'yı hâlâ "Sturm und Drang" ile aynı bakış açısından değerlendirir. O da pedagojik yüzyılın "sığ iyimserliğinden" söz eder ve Settembrini karakterinde Batı Avrupa rasyonalistini sürekli nutuk çeken bir aylak ve tuzu kuru bir hayırsever olarak betimler.

Alman şair ve filozoflarının soyut düşünce ve ezoterik dillerinde ifade edilen gerçek dışılık, abartılı bireyselliklerinde ve özgünlük çılgınlıklarında da kendini gösterir. Herkesten tamamen farklı olma arzuları, tıpkı mesleki dilleri gibi, sadece asosyal doğalarının bir belirtisidir. Madam de Staël'in "trop d'idées neuves, pas assez d'idées communes"[187] sözleri, Alman düşünce yapısına dair en kısa ve öz teşhistir. Almanların eksiği pazar pastası[188] değil, ekmekti. Batı Avrupa ülkelerinde en başından beri bi-

---

185 A. DE TOCQUEVILLE, op. cit., s. 247-248.—K. MANNHEIM, loc. cit. ile karşılaştırınız.

186 Latince. "Aşağı yukarı." (ç.n.)

187 "Çok fazla yeni fikir var, ama yeterince ortak fikir yok." (ç.n.)

188 Hristiyanların Büyük Perhiz'in (Paskalya'dan önceki oruç dönemi) dördüncü pazar gününde oruç açarken yedikleri meyveli bir pasta. (ç.n.)

reysel tutkulara sınır koyup ortak bir düşünce akımı yaratan sağlıklı, açıkgöz ve evrensel kabul görmüş kamuoyundan yoksundular. Madam de Staël, Alman şairlerdeki bireysel özgürlüğün ya da Goethe'nin dediği gibi "edebi sans culottes'çuluğun",[189] aktif siyasi yaşamdan dışlanmanın telafisinden başka bir şey olmadığını çoktan fark etmişti. Ama ezoterik dilleri ve "derinlikleri", zor ve karmaşık olana dair kültleri de aynı kaynaktan türemiştir. Bütün bunlar, entelektüel ayrıcalığa sahip olma durumu yaratıp entelektüel yaşamın daha yüce formlarını da siyasi haklar gibi seçkin bir sınıfın imtiyazı hâline getirerek Alman entelijansiyasından esirgenen siyasi ve toplumsal etkililiği telafi etme girişiminin ifadesiydi.

Alman entelektüelleri, rasyonalizm ve ampirizmin, ilerici orta sınıfın doğal müttefikleri olarak baskının er ya da geç sona ereceği bir toplumsal düzen açısından en iyi hazırlık olduğunu kavramaktan acizdiler. Muhafazakârlığın güçlerine, "aklın ölçülü dili"ni itibarsızlaştırmaktan daha büyük bir hizmette bulunamazlardı. Amaçları konusunda bu entelektüellerin kafaları karışıktı, çünkü Alman prensleri bir yandan Aydınlanma'ya tepeden bakan, görüntü icabı bir ilgi gösterirken, bir yandan da eski mutlak rejimin rasyonalizmini aklın yeni işleyişine uyarlıyorlardı. Bunun nedeni küçük burjuva evlerinden gelmeleri ve bu evlerdeki dinî geleneğin entelektüel anlamda çoğu zaman din adamı olan baba tarafından belirlemesiydi. Entelijansiya temsilcilerinin çoğu, artık Pietizm[190] etkisi altında önemli bir canlanma yaşayan bu gelenekleri miras aldı. Entelijansiya, Aydınlanma'yla mücadelesinde en çok, rasyonalizm karşıtlığının faaliyet alanının en geniş olduğu çevrelerle kendini sınırladı ve entelektüel silahlarını çoğunlukla dinî ve estetik sahalardan ödünç aldı. Dinî deneyim kendi içinde irrasyoneldi ve sanatsal deneyim, saray kültürünün estetik ölçütleri geride bırakıldığı ölçüde irrasyonelleşti. Öncelikle,

---

189 *Sans culottes*, Fransızca "baldırı çıplaklar, ayaktakımı" anlamında. (ç.n.)

190 17. yüzyılda Alman Lutherciler arasında başlayan etkili bir dinî reform hareketi. Ana Luteryen Kilisesi'nin Hristiyan yaşamı üzerindeki doktrin ve teolojiye yaptığı vurguya karşılık kişisel inancı vurguluyordu. (ç.n.)

Neoplatonculuk örneğini takiben, iki alanın birbiriyle kaynaşmasına izin verildi. Ama daha sonra yeni dünya görüşündeki estetik kategorilere öncelik tanındı. Bir sanat eserinin akılla kavranamayan ve mantıklı terimlerle tanımlanamayan özellikleri, Rönesans tarafından zaten gözlemlenip vurgulanmıştı; yani bunların keşfetmek için o zamana dek beklemeleri gerekmiyordu. Ama 18. yüzyıl, ilk olarak sanatsal yaratımın temel irrasyonalizm ve düzensizliğine dikkat çekti. Saray akademizmine kasıtlı ve planlı muhalefetiyle bu otoriterlik karşıtı çağ, düşünümsel[191] ve rasyonelleştirilmiş entelektüel işlevlerin, sanatsal zekâ ve eleştirel yetinin sanat eserinin ortaya çıkışında rolü olduğunu ilk reddeden dönem oldu. Her hâlükârda rasyonalizm karşıtlığının oluşması, bu alanda teorik alana göre daha az muhalefetle karşılaştı. Dolayısıyla Aydınlanma karşıtı eğilimler, başlangıçta estetik çizgiye çekilerek entelektüel dünyayı bu noktadan fethetti. Sanat eserinin uyumlu yapısı estetik alandan tüm kozmosa aktarıldı ve daha önce Plotinus'un yaptığı gibi, evrenin yaratıcısına sanatsal bir plan atfedildi. Mistik eğilimi olmayan Goethe bile "Güzel, doğanın gizli güçlerinin bir tezahürüdür" savını ileri sürdü. Romantik akımın tüm doğalcı felsefesi bu fikir etrafında dönüyordu. Estetik, metafiziğin temel disiplin ve aracı hâline geldi. Kant'ın bilgi kuramında bile deneyim –tıpkı sanat eserinin her zaman gerçeğe bağlı, ama gerçekliğin efendisi olan sanatçının ürünü olarak görülmesi gibi– bilen öznenin yaratımıydı. Kant, nesnenin kendi içinde oluşumu hakkında pratikte hiçbir şey söyleyemeyecek, ama öznenin kendiliğindenliği hakkında çok şey söyleyebilecek bir konumda olduğunu düşünüyordu ve tüm Klasik Antikite ve Orta Çağ tarafından gerçekliğin imgesi olarak anlaşılmış bilgiyi aklın işlevine dönüştürdü. Nesnelliğin öznenin özgürlüğüne karşıtlığı zamanla azaldı ve bilginin nesnesi olarak gerçeklik sonunda yaratıcı öznenin sınırsız ilgi alanı hâline geldi. Dünyayı algılayış biçiminde böyle bir değişiklik nasıl olabilirdi? Felsefi sistemlerin kütüphanelerde ve çalışma odalarında kaleme alındığı doğ-

---

191 Düşünülen şeyin düşünene olan etkisini de hesaba katan bir düşünme süreci kastediliyor. (ç.n.)

rudur, ama o sistemler buralardan çıkmaz. Alman idealizminde olduğu gibi, her şeye rağmen arada bir buralardan çıkıyorlarsa da bunun sağlam ve pratik gerekçeleri vardır. Alman filozoflarının çalışmaları aşılmaz bir şekilde duvarlarla çevrilmişti ve bu filozofların sistemlerinden geliştirdikleri deneyim tam olarak onların yalıtılmışlıkları, yalnızlıkları ve pratik meselelerdeki etkisizlikleriydi. Estetizmleri kısmen, "aklın" güçsüzlüğünün ortaya çıktığı dünyaya uzaklıklarının yansıması, kısmen de doğrudan siyasal ve toplumsal eğitim yoluyla gerçekleştirilemeyecek bir insan idealini başarmaya giden dolambaçlı yoldu.

Voltaire ve Rousseau, Almanya'da hemen hemen aynı dönemde herkesin dilindeydi, ama Rousseau'nun etkisi Voltaire'inkinden kıyas kabul etmeyecek ölçüde derin ve kapsamlıydı. Rousseau, Fransa'da bile Almanya'da olduğu kadar çok sayıda ve coşkulu taraftar bulamadı. Tüm "Sturm und Drang" akımı; Lessing, Kant, Herder, Goethe ve Schiller ona borçluydu ve bunu kabul ediyorlardı. Kant, Rousseau'da "ahlak dünyasının Newton'u"nu görüyor, Herder ona "aziz ve peygamber" diyordu. Shaftesbury'nin Almanya'da elde ettiği otorite de kendi ülkesinde sahip olduğu şöhrete benzer bir ilişkiyi yansıtıyordu. 18. yüzyılın İngiliz uzmanları ona özel bir önem atfetmez ve bu "ikinci sınıf" yazarın Almanya'da nasıl bu kadar ünlü olduğuna bir türlü anlam veremezler.[192] Ama Almanya'daki koşulları daha yakından tanıyınca, manevi değerlere olan inancı ve Locke karşıtlığı, Platonculuğa ilgisi ve ilahi olanın en derin özü olarak Neoplatoncu güzellik fikriyle Shaftesbury gibi bir rasyonalizm karşıtının Almanlar üzerinde neden bu kadar güçlü bir etki bıraktığını açıklamak o kadar da zor değildir. Shaftesbury tipik bir Liberal Parti aristokratıydı ve entelektüel açıdan alışılmadık oluşu en iyi, pedagojik idealinin kalokagathia'sında ve estetikleştirici ahlak felsefesinde kendini gösterdi. Onun "kendini yetiştirmesi", aristokratik seçilimin fiziksel alandan entelektüel ve ahlaki alana çevrilmesinden başka bir şey değildi. Shaftesbury'nin

192 CHRISTIAN FRIEDRICH WEISER: *Shaftesbury u. d. deutsche Geistesleben* (*Shaftesbury ve Alman Manevi Yaşamı*), 1916, s. ix, xii.

kişilik idealinin sosyolojik kökeni, insanlığın alt sınıflarının ahlaki açıdan yozlaşmasına neden olmuş bencillik ve fedakârlık içgüdüleri arasındaki çatışmanın, doğru ve iyinin güzelle özdeşleştirilmesinde olduğu üzere, yüksek "eğitimli" sınıflarda sabit olduğu fikrine de yansımıştır. Tıpkı sanatçının dehasının rehberliğinde eser üretmesi gibi, hayatın da şaşmaz bir içgüdünün ("ahlak anlayışı") rehberliğinde ortaya çıkan bir sanat eseri olduğu düşüncesi, Alman entelijansiyasının –yalnızca yanlış anlaşılmaya tamamen açık olduğu ve aristokratik niteliği, entelektüel asaletin farkındalığı olarak yorumlanabileceği için– büyük bir coşkuyla benimsediği aristokratik bir anlayıştı.

Aydınlanma için dünya tamamen anlaşılabilir ve izah edilebilir bir şey olarak görünürken, "Sturm und Drang" onu temelde anlaşılmaz, gizemli ve insan aklı açısından anlamsız bir şey olarak değerlendiriyordu. Bu tür görüşler, sadece dikkatli bir değerlendirmenin ürünü değildir ve mantık kurallarınca belirlenmemiştir. Biri, gerçekliği kontrol edebilme ya da en azından fethetme bilincinin sonucudur. Diğeri ise bu gerçeklikte kaybolmuş ve terk edilmişlik duygusunun ifadesidir. Toplumun tüm sınıf ve kuşakları dünyadan kendi istekleriyle vazgeçmezler. Buna mecbur kalırlarsa, boyun eğdikleri baskıyı özgürlük, maneviyat ve saf içsellik alanına yükseltmek için çoğu zaman en güzel felsefe, peri masalı ve mitleri icat ederler. Bu şekilde, İdea'nın tarihte kendini gerçekleştirmesi, ahlaklı kişinin kategorik kaçınılmazlığı, yaratıcı sanatçının kendi kendine dayattığı yasa ve diğer benzer öğreti teorileri ortaya çıktı. Ama belki de hiçbir şey, "Sturm ve Drang"ın insani değerlerin zirvesine yerleştirdiği sanatsal deha kavramı olarak dünya görüşünden geliştirdiği güdüleri bu kadar keskin ve kapsamlı bir şekilde yansıtamaz. Kavram, her şeyden önce, genelleştirici ve dogmatik Aydınlanma'ya karşı Erken Romantizmin vurguladığı irrasyonel ve öznel olanın ölçütlerini, dışarıdan gelen baskının hem isyankâr hem de despotik olan içsel özgürlüğe dönüştürülmesini içerir. Son olarak da özgür edebiyatçının ve sürekli artan rekabet gücünün bu doğum gününde entelijansiyanın varoluş mücadelesindeki en önemli silaha dönüşmüş özgünlük ilkesi-

ni barındırır. Hem saray Klasisizmi hem de Aydınlanma için açıklanabilir ve öğrenilebilir beğeni kurallarına dayalı, açıkça tanımlanabilir bir entelektüel etkinlik olan sanatsal yaratım, şimdi ilahi ilham, sezgi ve hesaplanamaz ruh hâlleri gibi anlaşılmaz kaynaklardan türetilmiş gizemli bir süreç olarak ortaya çıkar. Klasisizm ve Aydınlanma için dâhi; akıl, teori, tarih ve gelenekle sınırlanmış daha üstün bir zekâydı. Erken Romantizm ve "Sturm und Drang" için, her şeyden önce, tüm bu bağların eksikliğiyle tanımlanmış bir idealin kişileştirilmesi hâline gelir. Dâhi, gündelik hayatın sefaletinden kurtarılarak sınırsız bir seçim özgürlüğünün var olduğu bir hayal dünyasına taşınır. Burada yalnızca aklın prangalarından kurtulmakla kalmaz, sıradan duyusal deneyiminden vazgeçmesini sağlayan mistik güçlere de sahip olarak yaşar. "Dâhiye malum olur, yani duyguları gözlem güçlerini aşar. Dâhi gözlem yapmaz. *Görür*, hisseder" diye yazar Lavater. Şüphesiz, deha kavramının akıl dışı ve bilinçsiz yönleri, öncelikle Batı Avrupa'nın Erken Romantizm döneminde, bilhassa Edward Young'ın *Orijinal Kompozisyon Üzerine Tahminler*'inde [Conjectures on Original Composition, 1759] bulunabilir. Ama burada dâhi, hâlâ salt yeteneğin, iyi bir "inşaat ustası"nın yanında bir "sihirbaz" olarak görünürken, "Sturm und Drang"ın sanat felsefesinde bir asiye, bir Titan'a dönüşür. Artık karşımızdaki, numaraları doğaya aykırı olmasa da takip etmesi imkânsız bir büyücü değil, gizemli bir bilgeliğin koruyucusu, "konuşulamayan şeyleri dile getiren kişi" ve kendi dünyasının kanun koyucusudur.[193] Bu deha kavramını Young'ınkinden ayıran şey, bilhassa Almanya'nın özel durumunu borçlu olduğu aşırı öznelciliktir. Sanatsal yaratıcılığın kişisel yönleri hem Helenistik dönemde hem de Rönesans'ta zaten iyi biliniyordu. Ama bu çağların hiçbiri, öznelliği bakımından 18. yüzyılınkiyle karşılaştırılabilir bir sanat kavramına ulaşmadı.[194] Ne var ki sanatsal öznelcili-

---

193 RUDOLF UNGER: *Hamann u. d. Aufklaerung* (*Hamann ve Aydınlanma*), 1925, 2. baskı, I, s. 327-328 ile karşılaştırınız.

194 B. SCHWEITZER: *Der bildende Kuenstler u. der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike* (*Antik Çağ'da Görsel Sanatçı ve Sanat Kavramı*), 1925, s. 130 ile karşılaştırınız.—ALFRED STANGE: "Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus fuer die europaeische Kunst von 1750-1850 ("1750-1850 Arası Avrupa Sanatında

ğin özgünlük çılgınlığına dönüşmesi, 18. yüzyılda bile ancak Almanya'da gerçekleşmiştir, ki bu yalnızca Aydınlanma'nın dogmatizmine karşı bir protesto ve birbirleriyle rekabet eden edebiyatçıların kişisel reklamları olarak açıklanamaz. Bunu anlamak için, "enerjik adam"ın, "kıvrak zekâ"nın gördüğü sınırsız saygıyı da göz önünde bulundurmak gerekir. Haklı olarak "aşırı burjuva çılgınlığı"[195] olarak adlandırılan bu zorlama öznelcilik, ancak sınıf ahlakı ve aristokrasi dayanışmasından bağımsız, serbest rekabet ruhunun egemen olduğu, nispeten özgür bir burjuva dünyasında ortaya çıkabilirdi. Ama hep bir telafi arayışı içinde, boyun eğme ile küstahlık, karamsarlık ve taşkınlık arasında kararsızca yalpalayan, bastırılmış ve sindirilmiş Alman entelijansiyasının psikolojik antagonizması olmasaydı, "Sturm und Drang"a özgü patolojik bir biçim alamazdı. Ne var ki bu içsel çelişki ve pratik yaşamın sınırlamalarını telafi etmede aşırılık eğilimi olmaksızın yalnızca öznelcilik değil, Alman Erken Romantizminde meydana gelen sanatta biçimsel yapıların çözülmesi, sanatın abartı ve biçimsizliğe kaçışı, temelden yoksunluk ve herhangi bir formun yetersizliği öğretisi de imkânsız olurdu. Yabancı ve düşman bir yere dönüşen dünya, bir kalıba soksunlar diye Erken Romantiklere kendini malzeme olarak sunmadı. Bu yüzden dünya görüşlerinin ayrıştırılmış yapısını ve motiflerinin parçalı doğasını yaşamın sembolleri hâline getirdiler. Goethe'nin tüm formların hakikatten uzaklığına ilişkin kanaati, bu kuşağın bakış açısından kaynaklanır ve tüm sistemlerin "kendi içinde gerçeğin önünde bir engel" olduğunu söyleyen Hamann'ın sözleriyle kesinlikle uyumludur.[196]

"Sturm und Drang"ın sosyolojik yapısı, Batı Avrupa Erken Romantizm formlarından daha karmaşıktı ve bunun nedeni yalnızca Alman orta sınıfı ve entelijansiyasının akımın amaçlarından bir an olsun sapmayacak kadar Aydınlanma'yla özdeşleşmemiş ol-

---

Öznelci Bireyciliğin Önemi")," *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, vol. IX, No. 1, s. 94.

195 L. BALET-E. GERHARD, op. cit., s. 228.

196 C. H. GILDEMEISTER, *Hamann's Leben u. Schriften* (*Hamann'ın Hayatı ve Yazıları*), 1857-1873, vol. V, s. 228.

ması değildi. Bu durum, mutlakiyetçi rejimin rasyonalizmine karşı mücadelelerinin, aynı zamanda çağın ilerici eğilimlerine karşı bir mücadele olmasından da kaynaklanıyordu. Prenslerin rasyonalizminin gelecek için kendi yoldaşlarının rasyonalizm karşıtlığından daha az tehlike oluşturduğunun asla farkına varmadılar. Bu yüzden despotizmin düşmanı olmaktan çıkıp gericilik vasıtasına dönüşerek bürokratik merkezileşmeye yönelik saldırılarıyla yalnızca ayrıcalıklı sınıfların çıkarlarını desteklediler. Elbette onların mücadelesi, aristokrat ve üst-orta sınıf çıkarlarının çatıştığı sistemin toplumsal eşitlenme eğilimlerine değil, onun genelleştirici etkisi ile tüm entelektüel ayrım ve çeşitliliği ihlal etmesine karşıydı. Rasyonelleştirilmiş yönetimin katı biçimciliğine karşı yaşam, bireysel varoluş, doğal büyüme ve organik gelişim haklarını savundular. Bu sadece mekanik genelleştirmesi ve düzenlemesiyle bürokratik devletin inkârı değil, Aydınlanma'nın planlayıcı ve düzenleyici reformculuğunun da reddi anlamına geliyordu. Kendiliğinden ve irrasyonel yaşam fikri hâlâ belirsiz ve istikrarsız bir doğaya sahip olup kuşkusuz Aydınlanma karşıtı olmasına, ama yine de amacı bakımından henüz belirgin biçimde muhafazakâr olmamasına rağmen, tüm muhafazakârlık felsefesinin özünü hâlihazırda içeriyordu. Aydınlanmış düşüncenin doğal ve esnek olmayan, doktriner görünümlü rasyonalizminin aksine, bu "yaşam" ilkesine mistik bir aşırı rasyonellik atfetmek çok zor değildi. Aynı şekilde, siyasal ve toplumsal kurumların tarihsel "yaşam"dan yükselişini, bu kurumları tüm keyfî saldırılara karşı koruyup hâkim sistemin devamlılığını sağlamak için "doğal", yani üstinsana özgü ve aşırı rasyonel bir gelişim olarak temsil etmek için de fazla şeye gerek yoktu.

Alışkanlık icabı süreklilik ve kalıcılık fikriyle ilişkilendirdiğimiz muhafazakârlığın burada yaşamın ve büyümenin değerini vurgulamasına karşılık, genellikle hareket ve dinamizm fikriyle bağdaştırdığımız liberalizmin iddialarını akla dayandırması ilk bakışta şaşırtıcıdır. Bu bariz paradoksu, orta sınıfın devrimci düşüncesinin rasyonalizmle açık ve net bir ittifak içinde gelişmesine ve ters akıntının karşıt ideolojik bakış açısını "sırf muhalefet ol-

sun diye" benimsemesine atfetme girişimleri oldu.[197] Ama sorunun zorluğu, 18. yüzyıldaki çeşitli siyasi eğilimlerin rasyonalizmle ilişkisinin net olmaması ve çağın muhafazakârlığının bile belli bir rasyonalizm belirtisi içermesidir. Aydınlanma ve Romantik akım arasındaki "Sturm und Drang"ın kendine özgü durumu, rasyonalizm ve rasyonalizm karşıtlığını ilerleme ve gericilikle özdeşleştirmenin imkânsız olduğu ve modern rasyonalizmin anlamı açık ve spesifik bir olgu değil, bir dereceye kadar modern tarihin genel bir özelliği olduğu gerçeğiyle belirlenir. Rasyonalizm Rönesans'tan bu yana toplumun tüm sınıflarında ve gelişimin tüm dönemlerinde etkisini hissettirmiş, bazen entelektüel esneklik ve hareketlilik eğilimi, bazen de kalıcı ve evrensel geçerlilik için çaba göstermiştir. İtalyan Rönesansı'nın rasyonalizmi, Fransız Klasisizmininkinden farklı bir türdendi ve Aydınlanma rasyonalizmi, saray aristokrasisi ve mutlak monarşininkinden yine tamamen farklıydı. İlerici bir orta sınıf rasyonalizmi vardı var olmasına, ama muhafazakâr sınıfa özgü bir rasyonalizm de vardı. Rönesans'ın orta sınıfı, felç edici alışkanlık ve geleneklerle savaşmak zorundaydı. Bu yüzden rasyonalizmi, dinamik ve gelenek karşıtı bir yapıya sahipti ve azami verimliliğe yönelmişti. Aynı dönemin aristokrasisi pratik olmayan, mantık dışı, şövalyeliğe özgü ve romantik bir yapıdaydı. Ama esasen ekonomik gelişmelerin baskısı altında, 16. yüzyılın sonundan itibaren kendini giderek artan bir şekilde –bu düşünce ve deneyim tarzının belli tezahürlerini değiştirerek de olsa– orta sınıf rasyonalizmine uyarladı. Böylece öncelikle orta sınıf rasyonalist ideolojisinin gelenek karşıtlığını bir kenara bıraktı. Sonra bunu kendi Orta Çağ dünya anlayışındaki hayalî ve Romanesk olan tüm unsurları ortadan kaldırarak telafi etti ve 17. yüzyılda "makul" olduğu kadar özünde "dinamizmden yoksun" da olan bir düzen ve disiplin felsefesi geliştirdi. Başlangıçta Aydınlanma döneminin orta sınıfı, bu rasyonalist düşünen aristokrasinin etkisi altındaydı. Diğer açılardan Rönesans'tan üretilmiş daha eski rasyonalizm formuna sıkı sıkıya bağlı kalıp ekonomik verimlilik ve re-

197 K. MANNHEIM, loc. cit., s. 470.

kabet öğretisini sürekli geliştirmesine rağmen, katı biçimde düzenlenmiş normatif bir yaşam standardı idealini ondan devraldı. Rönesans'tan türetilen daha eski bir rasyonalizm biçimi ve daimî bir ekonomik verimlilik ve rekabet doktrinini geliştirdi. Ama 18. yüzyılın ikinci yarısında orta sınıf, bazı açılardan rasyonalizmden uzaklaşarak bunu yorumlamayı şimdilik soylulara ve üst-orta sınıfa bıraktı. Burjuvazinin orta kesimleri Rousseaucu, santimantal ve Romantik olurken, üst sınıflar tüm bu santimantal saçmalıkları hor görerek kendi entelektüalizmlerine sadık kaldılar. Yine de ilerici orta sınıf, ahlaki ilkelerinin rasyonalizmine ve sanata karşı tutumlarına rağmen muhafazakâr sınıfların toplumsal felsefelerinin gelenekçiliğine bağlı kalması gibi, hayata bakış açısının gelenek karşıtı ve dinamik karakterini korudu. Ne var ki daha yakından incelendiğinde, alışılmış bir şekilde liberal ve ilerici bakış açısına atfedilen bilhassa dinamik karakterin, rasyonalizme atfedilen durağanlık kadar mecazi olduğu ortaya çıkar. Liberalizm ve muhafazakârlık hem dinamik hem de rasyonalisttir ve sonunda Orta Çağ'ın tasfiye edildiği bu gelişim aşamasında, başka bir şey olmaları pek mümkün değildir. Şimdi geriye kalan yegâne rasyonalizm karşıtları, karmaşık toplumsal durum yüzünden kafaları karışık idealistler ve kendilerine tutucu süsü vermiş muhafazakârlık propagandacılarıdır. Bu muhafazakârlar, rasyonalizm aslında otorite ve etkisini kaybettiği için değil, her iki tarafın da yakında tekelinde olduğunu iddia edeceği gerçekliğe dayalı somut düşünce, yeni ve pekişmiş bir değer kazandığından akla karşı "yaşam" haklarını desteklerler.

Herder, 18. yüzyıl Alman edebiyatının belki de en karakteristik figürüdür. Çağın en önemli akımlarını kendi içinde harmanlar ve bu çağın toplumuna egemen olan ideolojik çatışmayı, ilerici ve gerici eğilimlerin karışımını en açık şekilde ifade eder. Aydınlanma'nın "gerçekçi entelektüel kültürü"nü hor görür. Ama öte yandan çağından "gerçekten büyük bir yüzyıl" olarak bahseder ve kendi rasyonalizm karşıtı inançlarının –tıpkı Alman entelijansiyasının büyük kısmının ve Kant, Wieland, Schiller, Friedrich Schlegel ve Fichte dâhil olmak üzere Alman yazarların çoğu-

nun, başlangıçta Devrim'in koşulsuz destekçileri olup ancak Konvansiyon'dan[198] sonra devrimden vazgeçmeleri gibi– Fransız Devrimi coşkusuyla uzlaştırılabileceğini düşünür. Herder'in gelişimi, Alman entelijansiyasının "Sturm und Drang"ın isyankârlığından Klasik dönemin daha açık görüşlü, ama daha uysal burjuva tavrına doğru takip ettiği yolu izler. Onun teşkil ettiği örnek, Weimar'ın Alman edebiyatı açısından taşıdığı öneme ışık tutar. Goethe'nin Herder üzerindeki etkisi, Hamann ve Jacobi'ninkinin yerini alarak onu rasyonalizme yaklaştırır. Gerçeğin korkusuz savaşçısı Lessing için coşkulu bir vefat ilanı yazar. Yalnızca önceki ortodoksisini aşmakla kalmaz, dinî inanışına da estetik bir yön verir ve halk türkülerinin doğasına ilişkin teorisini orijinal dinî belgelere uygular. Öyle ki sonunda İncil onun için sadece halk şiirinin bir prototipine dönüşür. Öte yandan, geçmişinden tamamen vazgeçmenin imkânsız olduğunu düşünür. Gençliğinin dinî mecburiyetleri ahlakçı bir filistinizme dönüşür. Muhafazakâr düşünce dünyasının onda ne kadar yer ettiğini, Burke'ün fikirlerine çok yakın olan tarih felsefesiyle kanıtlar. Onunla ortak olan yönü, tarihsel yaşantının çeşitli formlarına hükmetme, onları değiştirme ve ihlal etme arzusu değil, anlama, yorumlama ve kendini teslim etme arzusudur.[199] Sevecen dindarlığına rağmen, Herder'in bitkisel rotasyonu çıkış noktası olarak alıp nereye bakarsa baksın tohumdan tomurcuk ve çiçeğe, çiçeklenmeden solup ölmeye kadar bir gelişim gören morfolojik tarih anlayışı, daha şimdiden Spengler'in medeniyetlerin çöküşü teorisinin tohumunu içeren, özünde karamsar bir dünyaya bakışın yansımasıdır.[200]

Herder, Goethe ve Schiller'in Klasisizmi, gecikmiş Alman Rönesansı ve Fransız Klasisizminin eşdeğeri olarak tanımlanmıştır. Ama Almanya dışındaki tüm benzer akımlardan temel farkı, Kla-

---

198 Fransız Devrimi'nin bir parlamentosu. 1792'deki büyük ayaklanmadan sonra kurulan, monarşiyi tamamen terk ederek cumhuriyet olarak örgütlenen ilk Fransız hükümeti. (ç.n.)

199 FRIEDRICH MEUSEL: *Edmund Burke u. d. franz. Revol.* (*Edmund Burke ve Fransız Devrimi*), 1913, s. 127-128.

200 HANS WEIL: *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips* (*Alman Eğitim İlkesinin Ortaya Çıkışı*), 1930, s. 75.

sisist ve Romantikleştirici eğilimlerin bir sentezini temsil etmesi ve özellikle Fransız bakış açısından kesinlikle Romantik görünmesidir.[201] Ama hemen hemen hepsi gençliklerinde "Sturm und Drang" akımının üyesi olup Rousseau'nun doğa incili olmadan anlaşılamayacak olan bu Alman Klasisistleri, aynı zamanda Rousseau'nun kültüre düşmanlığının ve nihilizminin de reddini temsil ederler. Hümanistlerden bu yana neredeyse hiçbir yazar kuşağının yaşamadığı bir kültür ve eğitim çılgınlığı içinde yaşar ve yetenekli bireyleri değil, medeni toplumu kültürün gerçek koruyucusu olarak görürler.[202] Özellikle Goethe'nin eğitim ideali, ancak bir bütün olarak toplumun kültüründe gerçekleşir ve onun için bireysel başarının burjuva yaşam modeline uyma ölçüsü, tam da değerinin ölçütü hâline gelir. Başarıya ve itibara kavuşmuş, kazandığı şöhretle yetinen ve artık topluma kin gütmeyen bir edebi sınıfın sahip olduğu kültür anlayışı budur. Ama bu başarı hiçbir şekilde Alman Klasisistlerinin popülerleştiği anlamına gelmez. Eserleri, Fransız ve İngiliz edebiyatının klasik eserleri kadar ulusal yaşama derinden nüfuz etmedi. Üstelik Goethe, aralarında en az popüler olan yazardı. Yaşamı boyunca ünü yalnızca hayli sınırlı bir kültürlü tabakaya yayıldı ve daha sonraları bile yazıları entelijansiya safları dışında neredeyse hiç okunmadı. Schiller'in dediği gibi aslında "çok konuşkan" olmasına rağmen, sürekli yalnızlığından şikâyet edip iyi niyet, anlayış ve başkalarını etkileyebilmenin hasreti çeker. Geriye kalan mektup yığınları ve kaydedilen konuşmalar, entelektüel iletişimin, fikir değiş tokuşu ve birlikte fikir üretmenin onun için ne kadar önemli olduğunu gösterir. Ne var ki Goethe, nüfuz sahibi olmadığının tamamen farkındaydı ve bunu yalnızca Alman edebiyatının genel karakterine değil, kendi yazılarının Alman entelektüel yaşamındaki sosyal ilişki eksikliğine de bağladı. Asıl popüler olduğu dönem, *Goetz* ve *Werther*'i yayımladığı gençlik yıllarına denk geliyordu. Weimar'a taşınıp resmî faaliyetlerine

---

201 JULIUS PETERSEN: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (*Alman Romantizminin Esas Niteliğinin Saptanması*), 1926, s. 59.

202 H. A. KORFF: "Die erste Generation der Goethezeit ("Goethe Çağının İlk Kuşağı")," *Zeitschr. f. Deutschkunde*, 1928, vol. 42, s. 641.

başladıktan sonra edebiyat hayatından bir ölçüde uzaklaştı.[203] Weimar'daki kitlesi, çok sayıda veya kapsamlı olmayan yeni eserlerini, yani yapıtlarından bölüm ve parçaları yüksek sesle okuduğu altı kişiden oluşuyordu: Dük, iki düşes, Frau von Stein, Knebel ve Wieland, ki bu grubun bile eserlerini anladığı fikrine kapılmamak gerekir.[204] Goethe'nin hararetli itirazlarına rağmen saray tiyatrosunda sahne almasına izin verilen köpek eğitmeniyle ilgili olay, durumu en iyi şekilde açıklar. Weimar'da işler bu kadar kötüyse, bir de diğer sarayların hâlini düşünün! Weimar'da Alman edebiyatına özel bir ilgi gösterilmiyordu. Saray çevrelerinde ve genel olarak aristokraside olduğu gibi, burada da okuma faaliyeti çoğunlukla son çıkan Fransızca kitaplarla sınırlıydı.[205] Daha geniş okur kitlesinde Schiller, Goethe'nin İtalya'da geçirdiği süre boyunca, ciddi edebiyatın herhangi bir şekilde dikkate alındığı ölçüde ilgi odağı hâline geldi. Örneğin *Don Carlos*, *Tasso*'dan çok daha sıcak karşılandı. Ama en büyük edebi başarıyı Goethe ya da Schiller değil, Gessner ve Kotzebue elde etti. Goethe, Alman edebiyatındaki eşsiz konumuna, ancak Romantiklerin ortaya çıkışından ve özellikle *Wilhelm Meister*'i coşkuyla karşılamalarından sonra ulaşabildi.[206] Romantiklerin Goethe'yi savunması, tüm kişisel ve ideolojik anlaşmazlıklara rağmen, yalnızca Klasik ve Romantik akımları değil, Alman kültürünün "Sturm und Drang"dan sonraki tüm dönemini tek vücut hâline getiren derin ve bozulmaz çıkar birliğinin en çarpıcı belirtisidir. Sanat, paylaştıkları büyük deneyimdir. Yalnızca en üstün entelektüel hazzın nesnesi, kişisel mükemmelliğe giden tek uygulanabilir yol olarak değil, insanlığın kayıp masumiyetini yeniden kazanacağı ve hem doğa hem kültüre aynı anda sahip olmayı başaracağı araçtır. Schiller'e göre estetik eğitim, Rousseau'nun fark ettiği kötülükten tek kurtuluştur ve Goethe, sanatın "bütünün yıkıcı gücüne karşı bireyin kendini koruma" girişimi olduğunu iddia ederken aslında bunu daha da ileriye ta-

---

203 VIKTOR HEHN: *Gedanken ueber Goethe* (*Goethe Üzerine Düşünceler*), 1887, s. 65.
204 Ibid., s. 74.
205 Ibid., s. 89.
206 HEINE: *Die romantische Schule* (*Romantizm Ekolü*), I, 1833.

şır. Sanatsal deneyim burada o zamana dek yalnızca dinin yerine getirebildiği işlevi kazanır, kaosa karşı siper olur.

Bunun gibi bir cümle, Goethe'nin din karşıtı olmasa da dine kesinlikle uzak olduğu hakkında bir fikir vermek için yeterlidir. Çünkü Goethe "Faustçu" idealizmine, aristokratik estetizmine ve fanatik biçimde düzene tapınmasına karşın, Almanya'da Aydınlanma'nın en uzlaşmaz temsilcilerinden biriydi. Tam olarak gerçekçi bir rasyonalist olarak adlandırılamasa bile, her türlü gericiliğin yeminli düşmanı, her türlü belirsizlik ve mistisizmin, tüm muhafazakâr ve geciktirici güçlerin ateşli muhalifi olarak kabul edilmelidir. "Sturm und Drang" ile olan bağlantısına rağmen, tüm Romantizme ve aklın pervasızca bastırılmasına karşı ne kadar derin bir nefret besliyorsa, orta sınıfın katı gerçekçilik ve disiplinine, çok çalışma ve hoşgörüsünün ahlaken takdir edilmesine de o derece derin bir sempati duyuyordu. Werther döneminin atılganlığı, hâkim toplumsal düzen ve geleneksel ahlaka karşı ateşli protestosu zamanla yatıştı. Ama Goethe, yaşayan bir entelektüel toplum olarak orta sınıfı tehdit eden tüm adaletsizliklere karşı bir savaşçı ve her türlü baskının düşmanı olarak kaldı. Bu topluluğun gerçek değerini ancak daha sonradan fark edip sadece *Wilhelm Meister*'de takdir etti. Goethe'nin entelektüelliğindeki aristokratik eğilimlerini ve saraya ilişkin hırslarını, tanrısal benmerkezciliğini ve siyasal kayıtsızlığını, hatta utanç verici "kargaşa olacağına adaletsizlik olsun" ifadesini reddetmek ya da gizlemek hiç de gerekli değildir. Her şeye rağmen Goethe, sanatının realizminin, "ins Reale verlibte Beschraenktheit"[207] yarattığı bir yazar ve şair olarak değil, bir özgürlük ve ilerleme adamı olarak kaldı. Aslında gericiliğe karşı ve ilerleme adına yürütülen mücadelenin sürdürülebilmesinin farklı yolları vardır. Biri papadan ve rahiplerden, diğeri prenslerden ve vasallarından, bir başkası halkı sömüren ve ezenlerden nefret eder. Ama aynı zamanda gericiliğin anlamını, insan aklının kasten karanlıkta bırakılması ve hakikatin engellenmesi olarak en yoğun şekilde deneyimleyenler, her türlü toplumsal ada-

207 "Gerçek aşka hapsolmuşluğunun" gibi bir anlamı var. (ç.n.)

letsizliği "ruha karşı işlenen günah" olarak en şiddetli şekilde hissedenler de vardır. Vicdan, düşünce ve konuşma özgürlüğünü savunduklarında, tüm yaşam biçimlerinde aynı olan bölünmez özgürlük için mücadele edenler de vardır. Goethe'nin tiran katline pek sempatisi yoktu, ama düşünce özgürlüğüne yönelik tehditlere karşı çok hassastı ve hiçbir zaman bu özgürlüğün kısıtlanmasına taraf olmadı. 1794'te muhafazakârlar, Alman entelijansiyası ve özellikle bizzat Goethe'yi, prenslerin yeni ittifakının emrine girmeye ve böylece ülkeyi tehditkâr "anarşi"den kurtarmaya çağırdıklarında, Goethe onları şöyle yanıtladı: "Prensleri ve yazarları bu şekilde bir araya getirmek imkânsızdır."[208]

Genç Goethe'nin eğitimine katkıda bulunan her şey; geldiği soy, çocukluk izlenimleri, imparatorluk şehri Frankfurt, ticaret ve üniversite kenti Leipzig, Gotik Strasburg, Rheinland ortamı, Darmstadt, Düsseldorf, Fraeulein Klettenberg'in evi ve Schoenemannlar en iyi anlamda tamamen orta sınıftı, kısmen üst-orta sınıftı ve çoğu zaman da aristokrasiyle sınır komşusuydu. Ama her zaman orta sınıf ruhuyla içsel bir bağlantısı vardı.[209] Ne var ki Goethe'nin orta sınıf karakteri, savaşımcı bir tavır değildi; hiçbir zaman, gençliğinde, *Werther*'de bile soylulara yöneltilmemişti.[210] Burjuva yaşam tarzını, toplumun üst katmanlarının etkisinden ziyade, cehalet ve gerçek dışılıktan korumanın daha önemli olduğunu düşünüyordu. Goethe'nin burjuvaziye özgü hayat görüşü anlayışıyla ilgili en ilginç ve özgün nokta, modern sanatçının kendi orta sınıf düşünce yapısına ilişkin farkındalığını yansıtması ve sanatsal üretimle ilgili olarak bile sıradan çalışmanın etik standartlarını vurgulamasıydı. Goethe, şiirsel yaratımın zanaata has doğasının defalarca altını çizerek sanatçıdan her şeyden önce mesleki güvenilirlik bekler. Rönesans'tan bu yana sanat ve edebiyat çoğunlukla

---

208 THOMAS MANN: *Goethe als Repraesentant des Buergertums* (*Burjuvazinin Temsilcisi Olarak Goethe*), 1932, s. 46.

209 ALFRED NOLLAU: *Das lit. Publikum des jungen Goethe* (*Genç Goethe'nin Edebi İzleyicisi*), 1935, s. 4 ile karşılaştırınız.

210 GEORG KEFERSTEIN: *Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe* (*Burjuvazi ve Goethe'de Burjuvazi*), 1933, s. 90-91.

orta sınıfa mensup kişilerce icra edilegelmişti. Üretenin sanatıyla zanaata özgü ilişkisi o kadar doğal karşılanıyordu ki, buna özel bir vurgu yapmak anlamsız olurdu. Yapılması gereken daha çok, sanatçı ve yazarları salt teknik beceri seviyesinin üstüne çıkmaya teşvik etmekti. Orta sınıfın kendi sınıfsal özelliklerinin daha yoğun bir şekilde bilincine varması ancak 18. yüzyılda gerçekleşti. Bu esnada "özgün dâhiler"in dizginsiz öznelciliği, her türlü kural ve disiplini reddetmeleri, burjuvazinin özgürleşmesinin bir artısı ve bir tür vahşi rekabet görevi görmeye başladı. Öyle ki onlara mesleklerinin kent soylu ve zanaat kökenli olduğunu hatırlatmak uygun göründü. Bir yazarın unvanına özellikle dikkat çekmek artık kesinlikle gerekli değildi, ama edebiyatçı sınıfını amatörlüğün ve şarlatanlığın yayılmasından korumak amaca uygundu. Bir "dâhi" gibi davranmak, yazarların özgürlük savaşında kullandıkları rekabetçi bir yöntemdi. Bu tür yöntemlerin uygulanmasına karşı itirazlar, artık buna ihtiyaç duyulmadığında ilk kez duyuldu. Sanatçının "dâhi gibi" davranmasına izin verilmesi, bağımsızlığa ulaştığının belirtisiydi. Artık "dâhi gibi" olmak zorunda olmamak ve bunu istememek, sanatsal özgürlüğün doğal hâle geldiği bir durumun işaretiydi. Saygın kent soylunun ve tanınmış sanatçının öz bilinci Goethe'de zaten o kadar güçlüdür ki hem sanatında hem de davranışlarında her türlü aşırılıktan kaçınmaya çalışarak sağlamlık ve bütünlük yoksunluğuna, bir dereceye kadar sanatçı mizacının değişmez özellikleri olan kaotik ve patolojik eğilime karşı özel bir isteksizlik hisseder.[211] Böylece, bohemliğin saçmalığına abartılı bir sağduyuyla tepki veren başarılı modern sanatçının ve 19. yüzyılın bir özelliğini öngörür. Güvenilmez görünmekten korktuğu için normal bir burjuva, hatta adeta bir küçük burjuva yaşam tarzı benimser.

Başarılı sınıfların her türlü inatçılığa ve abartılı bireyciliğe karşı hoşnutsuzluğuna uygun biçimde, Alman Klasisizminin sanat ideali, tipik ve evrensel olarak geçerli, düzenli ve normatif, kalıcı ve zamansız olana doğru bir eğilim gösterir. "Sturm und Drang"ın

---

211 Ibid., s. 174-175.

aksine, sanat eserinin özünün ve fikrinin formda ifade bulduğuna inanır; sanat eserinin özü artık hiçbir anlamda ilişkilerin dış uyumuyla, ahenk ve çizgi güzelliğiyle özdeş değildir. Form denince, varoluşun bütünlüğünün mikrokozmik eşdeğeri "içsel form" anlaşılır. Goethe sonunda bu estetizm çeşitliliğinin bile üstesinden gelmeyi başararak burjuva toplumu fikrini temel almış daha realist bir felsefeye giden yolu bulur. *Wilhelm Meister*'in içeriği tam da bu şekilde sanattan topluma, hayata karşı sanatsal-bireyci tutumdan entelektüel topluluk deneyimine, dünyayla estetik-tefekküre dayalı ilişkiden faal ve toplumsal açıdan faydalı bir yaşama götüren yoldur.[212] Goethe, daha sonraki döneminde, edebiyata salt kişisel yaklaşımdan uzaklaşarak uygarlık için genel öneme sahip görevlere odaklamış birey üstü ve ulus ötesi bir sanat anlayışına yaklaşır. "Dünya edebiyatı" adını ve kısmen kavramın kendisini de o kazandırmıştır. Gerçi bir dünya edebiyatı kimse farkında değilken de vardı; Aydınlanma edebiyatı, Voltaire ve Diderot, Locke ve Helvétius, Rousseau ve Richardson'ın eserleri, kelimenin tam anlamıyla zaten "dünya edebiyatı" idi. 18. yüzyılın ilk yarısından bu yana, çoğu yalnızca edilgen bir yeteneğe sahip olsa da, tüm uygar ulusların katıldığı bir "Avrupa sohbeti" devam etmekteydi. Dönemin edebiyatı, bir bütün olarak Avrupa edebiyatı, Orta Çağ'ın sonundan beri görülmemiş bir Avrupa fikir topluluğunun ifadesiydi. Ama daha yakın dönemlerin uluslararası edebi akımlarından ne denli farklıysa, Orta Çağ edebiyatından da o kadar kesin biçimde farklıydı. Orta Çağ edebiyatı evrenselliğini Latinceye, Barok ve Rokoko'yu Fransızcaya borçluydu; ilki okuma yazma bilen ruhban sınıfıyla, ikincisi ise aristokrat saray çevreleriyle sınırlıydı. Her ikisi de Goethe'nin istediği gibi birkaç farklı sesin bir araya gelmesinden ve Avrupa'nın büyük uluslarının edebiyatlarından türetilmiş bir Aydınlanma olarak değil, aşağı yukarı tek tip bir entelektüel bakış açısıyla ortaya çıkmış, farklılaşmamış ürünlerdi. Dünya edebiyatı teorisi ve pratiği, dünya ticareti-

212 H. A. KORFF: *Geist der Goethezeit* (*Goethe Çağının Ruhu*), II, 1930, s. 353.—LUDWIG W. KAHN: *Social Ideals in German Lit.* (1770-1830) (*Alman Edebiyatında Toplumsal İdealler*), 1938, s. 32-34.

nin amaç ve yöntemlerinin egemen olduğu bir uygarlığın yaratımıydı. Uluslar arasındaki fikri ürün değiş tokuşunu uluslararası ticaretle karşılaştırırken Goethe'nin bizzat kendi sözleri bu bağlantıya değinerek kavramın kökenine işaret eder. Goethe, entelektüel ve maddi üretimin "hızlı" karakterinden, entelektüel ve maddi emtia değiş tokuşunun hızlandırılmış temposundan söz etmeye devam ettiğinde, tüm fikir yörüngesinin Sanayi Devrimi deneyimiyle ne kadar doğrudan bağlantılı olduğu görülür.[213] Tuhaf olan tek şey, büyük uluslar içinde bu dünya edebiyatına en az katkıda bulunan Almanların, onun önemini ilk anlayan ve bu fikri ilk geliştirenler olmalarıdır.

213 FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur* (*Goethe ve Dünya Edebiyatı*), 1946, s. 44 ile karşılaştırınız.

5
SANAT VE DEVRİM

18. yüzyıl çelişkilerle doludur. Bunun nedeni, felsefi tavrının rasyonalizm ve rasyonalizm karşıtlığı arasında gidip gelmesi değil, sanatsal amaçlarının da iki karşıt eğilimin egemenliğinde olması ve bazen katı bir Klasisist bazen de daha özgür bir resimsel anlayışa yaklaşmasıdır. Dönemin rasyonalizmi gibi, Klasisizmini de tanımlamak zordur ve bu tanımlar çeşitli sosyolojik yorumlara açıktır. Çünkü dönüşümlü olarak toplumun saraylı-aristokratik ve orta sınıf katmanları tarafından ayakta tutulur ve devrimci burjuvazinin temsili sanatsal üslubuna dönüşerek sona erer. David'in resminin Devrim'in resmî sanatı hâline gelmesi, Klasisizm kavramının çok dar bir çerçeve içinde ele alınıp muhafazakâr görüşlü üst sınıfların sanatsal amaçlarıyla sınırlandırılması durumunda garip, hatta açıklanamaz görünür. Şüphesiz Klasik sanat muhafazakârlığa meyillidir ve otoriter ideolojileri temsil etmek için çok uygundur. Ama aristokratik bakış açısı, çoğu zaman duyumcu ve coşkulu Barokta, ılımlı ve soğukkanlı Klasisizme göre daha doğrudan ifade bulur. Öte yandan rasyonalist, ölçülü ve disiplinli orta sınıf, genellikle Klasik sanatın karmaşık olmayan, basit ve açık formlarını tercih eder; aristokrasinin tuhaf ve yaratıcı sanatı kadar, doğanın ayrım gözetmeyen ve formdan yoksun taklidini de artık cazip bulmaz. Onun natüralizmi çoğu durumda nispeten dar sınırlar içinde hareket eder ve gerçekliğin, yani içsel çelişkilerin olmadığı bir gerçekliğin rasyonel betimlemesiyle sınırlı kalır. Doğallık ve biçimsel disiplin burada neredeyse tıpatıp aynı şeydir. Burjuva düzen ilkesinin katı normların hoşgörüsüz uyumuna,

sadelik ve ekonomik anlatıma ulaşma çabasının zorlama ve itaate, sağlıklı mantığının soğuk bir entelektüalizme dönüşmesi ancak aristokrasinin Klasisizminde gerçekleşir. Yunan Klasisizminde ya da Giotto'nunkinde, doğaya sadakat hiçbir zaman biçimsel yoğunlukla uyumsuz görünmez. Form yalnızca saray aristokrasisinin sanatında doğallık pahasına hüküm sürer ve yalnızca burada bir sınırlama ve engel olarak görülür. Ama özünde Klasisizm, genellikle bir burjuva akımı olarak başlayıp biçimsel ilkelerini doğaya uygunluktan türetse de, tipik burjuva bakış açısı kadar yayılmacı bir natüralist eğilimi temsil etmez.[214] Ne var ki hem burjuva sanat anlayışının sınırlarının hem de natüralizmin ön kabullerinin ötesine uzanır. Racine ve Claude Lorrain'in sanatı, burjuvaya özgü ve natüralist olmadan da Klasisisttir.

Modern sanatın tarihi, natüralizmin tutarlı ve neredeyse kesintisiz ilerlemesiyle belirlenir. Katı biçimciliğe yönelik eğilimler gizli etki olarak hep mevcut olmalarına rağmen görece nadiren ortaya çıkar, ki o da hep tek seferde kısa süreliğine olur. Giotto'nun yapıtında natüralizm ile Klasik formun tutarlı birlikteliği Trecento'da[215] zaten çözülmüştür ve natüralizm, sonraki iki yüzyılın özellikle burjuva sanatında form aleyhine geliştirilir. Ne var ki Yüksek Rönesans, Giotto'nun yaptığı gibi kompozisyonu yalnızca açıklığa kavuşturma ve sadeleştirme aracı olarak görmeksizin, aristokratik mizacına uygun biçimde, gerçekliği zenginleştirmenin ve idealleştirmenin bir aracı olarak dikkatini yeniden form ilkelerine çevirir. Yine de Yüksek Rönesans sanatı, bildiğimiz üzere natüralizm karşıtı değildir; sadece natüralist ayrıntı bakımından daha zayıftır ve ampirik malzemenin farklılaşmasına önceki dönemin sanatına kıyasla daha az yoğunlaşmıştır. Ama hiçbir şekilde daha az doğru ve kesin değildir. Öte yandan aristokratlaşma sürecinde daha ileri bir döneme tekabül eden Maniyerizm, Klasisizmini natüralizm

---

214 WILHELM HAUSENSTEIN: *Der nackte Mensch* (*Çıplak İnsan*), 1913, s. 151'de ve F. ANTAL: "Reflections on Classicism and Romanticism ("Klasisizm ve Romantizm Üzerine Düşünceler")," *The Burlington Magazine*, 1935, vol. 66, s. 161'de belirtildiği gibi.

215 İtalyanca. İtalyan sanatı, mimarisi ve edebiyatı bağlamında 14. yüzyıl. (ç.n.)

karşıtı bir dizi gelenekle harmanlar. Böylece üst sınıfların beğenisini o kadar derinden etkiler ki, sanatsal güzellik kavramı az çok daha sonraki tüm saray sanatının değerlendirildiği standart olarak kabul edilir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Maniyerizm, İtalya ve İspanya'da olduğu kadar Fransa'da da önde gelen üsluptur. Ne var ki Fransa'da ilerlemesi, IV. Henri dönemindeki din savaşları ve iç savaşlardan ötürü aniden kesintiye uğrar. Sonraki dönemin aristokrasi karşıtı hükümet politikası yüzünden uzayan bu rahatsızlık, orta sınıfın sanatın gelişimi hususunda, geçici bir etkisi olsa da kararlı bir tutum sergilemesini mümkün kılar. Rönesans saray kültürü geleneği yıkılır ve saray yaşantısının gerilemesiyle birlikte özellikle saraydaki tiyatro gösterileri giderek seyrekleşip sonunda tamamen sona erer. Popüler tiyatro ise bu bunalım döneminde bile mütevazı varlığını sürdürür. Dinî piyes ve ahlaki temsillere ek olarak hümanist oyunlar, Orta Çağ tiyatrosunun sahne hareketliliğine uyarlanmasına ve onun karakteristik formdan yoksunluğunu üstlenmek zorunda kalmasına rağmen artık popüler sahnede oynanmaktadır. XIII. Louis ve Richelieu döneminde, hatta XIV. Louis saltanatının ilk zamanlarında tahtın lütfundan yararlanan ve dönemin edebiyatçılarına iş veren orta sınıf, sonunda hâlâ Orta Çağ'a özgü kural ve kısıtlama eksikliğinden mustarip bu tiyatroda reform yapmayı başarır. Aristokrasinin Maniyerizminden temelde farklı bir edebi üslup geliştirerek en uzun ve en derin bağa sahip olduğu türde, yani dramda doğallık ve akla yatkınlığa dayalı yeni bir Klasisizm inşa eder. Dolayısıyla *tragédie classique*, sık sık ileri sürüldüğü gibi, saray beğenisine sahip aydın hümanistlerden ve aristokrat Pléiade'dan[216] değil, canlı ve alelade burjuva tiyatrosundan doğar. Biçimsel sınırlamaları, özellikle zaman ve mekân birliği, Klasik trajediden ya da en azından direkt ondan kaynaklanmaz. Öncelikle sanatsal araç olarak gelişir ve bunlarla sahne etkisi ve olay örgüsü olasılığı arttırılmaya çalışılır. Farklı ev, kent ve ülkelerde gerçekleşen olaylarda sahnenin sadece bir panelle ay-

216 Rönesans dönemi Fransız edebiyatında geleneksel tarzı kırıp Yunan ve Roma modelli yeni bir Fransız edebiyatı yaratmaya çalışan yedi şairin oluşturduğu edebi grup. (ç.n.)

rılması ve iki perde arasındaki kısa aralığın ayları ve yılları temsil etmesi konusunda artan bir şaşkınlık hissedilir. Bu tür rasyonel düşüncelerden yola çıkılarak, süre ne kadar kısaysa ve mekân ne kadar tek tip olursa, dramatik olay örgüsü o kadar olası kabul edilmeye başlanır. Bu nedenle daha eksiksiz bir yanılsama elde etmek için olayların süresi ve çeşitli sahneler arasındaki mesafeler kısaltılarak illüzyonizmin en bariz formuna –performansın gerçek zamanının performansın hayalî zamanıyla tanımlanması– kademeli olarak yaklaşılır. Buna uygun biçimde birlikler[217] bütünüyle natüralist bir gerekliliğe uyar ve aynı zamanda dönemin dramaturglarınca dramatik olasılığın ölçütleri olarak sunulur. Ama en geniş kapsamlı stilizasyona ve gerçekliğin en acımasız ihlaline yol açan sanatsal bir aracın başlangıçta, duyguları hâlâ özünde Orta Çağ'dan kalma tiyatro seyircisinin dizginsiz ve ayrım gözetmeyen merakına karşı natüralist bakış açısının ve rasyonel düşüncenin zaferi anlamına gelmesi en hafif deyimiyle tuhaftır.

Dramda olduğu gibi, diğer sanatlarda da Klasisizm, natüralizm ve rasyonalizmin galibiyetiyle, yani bir yanda fanteziye ve disiplin eksikliğine, diğer yanda sanatta o zamana değin uygulanagelmiş yapmacıklık ve gelenekçiliğe karşı zaferle eş anlamlıdır. Orta sınıf Du Bartas, d'Aubigné ve Théophile de Viau'nun şiirinin karşısına Hardy, Mairet ve Corneille gibi yazarların dramını koyup Jean Cousin ve Jacques Bellange'ın Maniyerizmi ile Louis Le Nain ve Poussin'ın natüralizm ve Klasisizmiyle devamını getirir. Natüralist Klasisizmin plastik sanatlarda hiçbir zaman dramdaki kadar hâkimiyet kazanmaması en çok, Fransız burjuvazisinin tiyatroya kıyasla resimle tarihsel ilişkisinin daha az olmasına ve böylesine ezici bir etki yaratmak için elinde gerekli kaynakların hâlâ bulunmamasına atfedilir. Maniyerizmin modasının resim ve heykelde de yavaş yavaş geçtiği doğrudur, ama bu durumda yerini Klasi-

217 Burada 16. yüzyılda İtalya'da görülen ve üç yüzyıl boyunca etkili olan bir tragedya teorisinden bahsediliyor. Üç birlik şunlardır: 1) Olay örgüsü birliği: Bir tragedyanın tek bir temel olay örgüsü olmalıdır. 2) Zaman birliği: Bir tragedyadaki olay örgüsü yirmi dört saatten fazla olmayan bir süre içinde gerçekleşmelidir. 3) Yer birliği: Bir tragedya tek bir fiziksel konumda var olmalıdır. (ç.n.)

sizmden çok, Barok eğilimli bir üslup almıştır. Ne var ki dramda burjuva Klasisizmi, birliklerin uygulanmasında tamamen başarılıdır. Rouenli Avukat Corneille'in 1636'da sahnelenen *Cid*'i, onun nihai zaferi olarak kabul edilebilir. Önce saray çevrelerinin muhalefetiyle karşılaşır, ama çağın ekonomik ve siyasi yaşamına hâkim olan realist ve rasyonel düşünce karşı konulmaz bir galibiyet kazanır. İspanyol beğenisinin etkisine maruz kalan aristokrasi, maceralı, abartılı ve fantastik olana yönelik tutkusunun üstesinden gelerek soğukkanlı ve yapmacıksız burjuvazinin estetik ölçütlerine boyun eğmek zorunda kalır. Ne var ki bu, söz konusu sanat felsefesi aristokrasi tarafından kendi ideal ve amaçlarına uyacak şekilde değiştirilmeden gerçekleşmez. Yeni saray adabımuaşereti her türlü tiz sesi, gürültü ve inatçılığı her hâlükârda zevksizlik kabul ettiğinden, burjuva Klasisizminin uyum, düzen ve doğallığını korur; ama yoğunluk ve kesinlik püriten disiplinin ilkeleri olarak değil, beğeninin müşkülpesent kuralları olarak anlaşıldığı için, daha yüce ve saf bir gerçekliğin normları olarak "kaba", kural tanımaz ve hesaplanamaz doğaya karşıt bir felsefeye uygun hâle getirmek amacıyla bu estetik eğilimin sanatsal ekonomisini yeniden yorumlar. Böylece, başlangıçta yalnızca doğanın organik birliği ile katı "mantığını" koruyup vurgulamayı amaçlayan Klasisizm, içgüdüler için bir fren, duygu seline karşı bir savunma, sıradan ve fazla doğal her şey için bir perdeye dönüşür.

Bu yeniden yorumlama, Corneille'in yeni sanatsal rasyonalizmin en olgun tezahürleri arasında yer alan, ama açık bir şekilde saray tiyatrosunun gereklilikleri de dikkate alınarak ortaya çıkmış trajedilerinde zaten kısmen gerçekleşmişti. Bunu izleyen dönemde, bir yandan ciddiyetinin yanında ve çoğu zaman buna karşı, artan bir teşhir arzusu kendini hissettirdiği, öte yandan bu yüzyılda tüm sanat anlayışında genel bir değişim yaşandığı için saray sanatında ölçülü, gerçekçi ve püriten eğilimler giderek geri planda kalır. Bu da Barok akımın daha özgür, daha duygusal, daha duyumcu emellerinin üstünlük kazanmasına yol açar. Bu şekilde, Fransız sanat ve edebiyatında, Klasik ve Barok eğilimlerin arasında ilginç bir yakınlık ve etkileşim doğar ve sonuçta kendi

içinde çelişkili olan bir üslup, Barok Klasisizm ortaya çıkar. Racine ve Le Brun'ın Yüksek Barokları, yeni saray törensel üslubu ile kökleri burjuva Klasisizminde olan biçimsel katılık arasındaki –bir durumda tamamen çözülmüş, diğerinde hiç çözülmemiş– çatışmayı içerir. Malzeme ve form, bütünlük ve kısıtlama, genişleme ve yoğunluk bakımından eşit ölçüde hem Klasisist hem de Klasisizm karşıtıdır. 1680 civarında, bu saraylı ve akademik üsluba karşı bir eğilim belirir. Klasik modellere sözüm ona sadakatine olduğu kadar, görkemli tavırlarına ve iddialı temalarına da zıt bir eğilimdir bu. Sonuç olarak artık geçerli olan sanat anlayışı daha az kısıtlanmış, daha bireyci ve daha samimidir. Liberalizmini özellikle saray sanatının Barok eğilimlerine değil, Klasisizmin aleyhine yöneltir. Modernistlerin "Eskiler ve Modernler Tartışması"ndaki başarısı, bu gelişmenin yalnızca bir belirtisidir. Régence, Klasisizm karşıtı akımın zaferinde karar kılarak hâkim beğeni modalarının mutlak bir yeniden yönelimini beraberinde getirir. Ne var ki yeni sanatın toplumsal kökenleri tamamen açık değildir. Değişim kısmen liberal görüşlü aristokrasi, kısmen de üst-orta sınıf tarafından gerçekleştirilir. Ama Régence sanatı yavaş yavaş Rokoko'ya döndükçe, saray kültürünün çöküşünün unsurlarını en başından itibaren bünyesinde barındırdığı hâlde, saraylı ve aristokrat üslubun özelliklerini giderek daha fazla üstlenir. Her hâlükârda Klasisizmin yoğun, kesin ve sağlam karakterini kaybeder; düzenli, geometrik ve tektonik olan her şeye karşı gittikçe daha güçlü bir hoşnutsuzluk gösterir. Doğaçlamayı, özet ve nükteli sözü gitgide daha çok destekleme eğilimindedir. Hatta hiç de saraylı düşünce yapısına sahip olmayan Beaumarchais'nin dediği gibi: "Si quelqu'un est assez barbare—assez classique!"[218] Orta Çağ'dan beri sanat, Klasik saflıktan hiç bu kadar uzaklaşmamış, hiç bu kadar sofistike ve yapay olmamıştı. Derken, 1750 civarında, Rokoko'nun ortasına gelindiğinde yeni bir tepkiyle karşılaşılır. Toplumun ilerici unsurları, hâkim eğilime karşı, bir kez daha rasyonel olarak Klasik karaktere sahip bir sanatsal ideali savunur. Hiçbir Klasisizm bundan daha katı, daha ağırbaşlı, daha yöntemli

218 "Yeterince ilkel kalmayı başarırsan Klasik olursun," gibi bir anlamı var. (ç.n.)

olmamıştı. Hiçbirinde form ve düz çizgi, tektonik açıdan önemli olan bu kadar tutarlı biçimde sadeleştirilmemiş, tipik ve normatif olan daha güçlü vurgulanmamıştı. Hiçbiri bu Klasisizmin şaşmaz açıklığına sahip olmamıştı, çünkü onun tam anlamıyla programlı karakteri ve Rokoko'yu yok etme konusundaki saldırgan kararlılığı hiçbirinde yoktu. Şimdi bile, yeni akımın toplumun hangi katmanları tarafından başlatıldığı ilk bakışta belli olmaz. İlk temsilcileri olan Caylus ve Cochin, Gabriel ve Soufflot gibi adamların kökleri saraylı-aristokrat kültüre dayanır. Ama çok geçmeden toplumun en ilerici unsurlarının arkalarındaki itici güç olduğu fark edilir. Yeni Klasisizmin sosyolojik kökenini tespit etmek çok zordur, çünkü eski Barok Klasisizm geleneği hiçbir zaman tamamen yok olmamıştır. Vanloo ya da Reynolds'ın zarafetinde de, Voltaire ya da Pope'un doğruluğunda olduğu kadar etkindir. Bazı Klasik formüller, 17. ve 18. yüzyılları kapsayan tüm saray üslubu dönemi boyunca hem resimde hem de edebiyatta geçerliliğini korur. Şiirsel ifadeye gelince; örneğin Pope'un aşağıdaki pasajı bu dönemin Klasisizmini, XIV. Louis yüzyılından herhangi bir metin kadar mükemmel biçimde örnekler:

Bakın, bu hava, bu okyanus ve bu dünyada,
Her şey nasıl da olup bitiyor, doğuveriyor bir çırpıda,
Nasıl da tırmanıyor ilerici yaşam göklere!
Çevresi ne denli geniş! Nasıl da uzanıyor derinlere!
Engin varlık zinciri, Tanrı'dan başlayan!
Doğaları semavi; erkek, melek, insan,
Hayvan, kuş, balık, böcek; hiçbir gözün göremediği,
Ulaşamadığı hiçbir aynanın; sonsuzdan size,
Sizden hiçliğe.[219]

Ne var ki bu dizelerin soğuk rasyonalizmi ve kusursuz billurumsu formu, Chenier'nin aynı derecede tamamen Klasisist, ama yeni bir tutkuyla dolu olan aşağıdaki dizelerinin canlı tonundan ilk bakışta bile farklıdır:

---

219 POPE: *Essay on Man* (*İnsan Üzerine Deneme*), I, v. 233 ff.

Allons, étouffe tes clameurs;
Souffre, o coeur gros de haine, affamé de justice.
Toi, Vertu, pleure, si je meurs.[220]

Pope'un dizeleri hâlâ saray aristokrasisinin entelektüel kültürünün bir anısıyken, Chénier'ninkiler daha şimdiden yeni burjuva duygusalcılığının ifadesidir ve giyotinin gölgesinde duran ve devrimci orta sınıfın kurbanına dönüşmüş bir şairin dudaklarından dökülür, ki orta sınıf istemsiz de olsa bu şairde Klasisist beğenisinin ilk önemli sözcüsünü bulmuştur.

Yeni Klasisizm, sıklıkla varsayıldığı gibi habersiz gelmez.[221] Orta Çağ'ın sonundan beri sanat anlayışları, katı bir tektonik eğilimin iki kutbu ile biçimsel özgürlük arasında, yani Klasisizmle ilgili bir bakış açısı ile buna karşı çıkan bir anlayış arasında gelişmişti. Modern sanatta hiçbir değişiklik tamamen yeni bir başlangıcı temsil etmez. Hepsi bu iki eğilimden biri ya da ötekiyle bağlantılıdır. Her biri diğerinden liderliği alır, ama hiçbir zaman tamamen onun yerini alamaz. Neo-Klasisizmi yepyeni bir şey olarak sunan akademisyenler, gelişimin basitten karmaşığa, diğer bir deyişle çizgiselden gölgesele ya da gölgeselden daha da gölgesel olana doğru ilerlemeyip farklılaşma sürecinin "kopmasını" ve gelişimin bir dereceye kadar "geriye sıçramasını" genellikle tuhaf bulurlar. Wölfflin, bu gerilemeye "neden olan olgunun, sürekli artan karmaşıklık sürecinden daha anlaşılır biçimde harici koşullara dayandığı" görüşündedir. Ne var ki aslında iki tür gelişme arasında temel bir fark yoktur. "Harici koşullar"ın etkisi, dolambaçsız bir gelişimden ziyade, kesintili bir durumda daha belirgindir. Aslında, harici koşullar her zaman aynı belirleyici rolü oynar. Gelişimin her noktasında ve her anında, sanatsal yaratımın hangi yöne gideceği, so-

---

220 Fransızca çevirisi yaklaşık olarak şöyle:
"Haydi, bastır feryadını;
Istıraptan kıvran, kalbinde bir sızı, adalete aç,
Sen, ey Erdem, ölürsem akıt ardımdan göz yaşını." (ç.n.)

221 HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschtliche Grundbegriffe* (*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*), 1927, 7. baskı, s. 252.—HANS ROSE: *Spaetbarock* (*Geç Barok*), 1922, s. 13.

nuca bağlanmamış bir sorundur. Hâlihazırda belirlenmiş rotanın sürdürülmesi, hâkim eğilimdeki bir değişiklik kadar, "harici koşullar"ın sonucu olan diyalektik bir süreci de temsil eder. Natüralizmin ilerlemesini durdurma ya da bölme girişimi, ilerlemeyi sürdürme ya da hızlandırma arzusunun altında yatanlardan temelde farklı hiçbir etken gerektirmez. Devrim çağının sanatı, Rönesans'ın başlangıcından bu yana hiç olmadığı kadar biçimsel bir sanat anlayışının daha özel bir üstünlüğüne yol açtığı ve Pisanello'nun natüralizminden Guardi'nin empresyonizmine uzanan üç yüz yıllık gelişimin nihai sonucunu temsil ettiği için önceki Klasisizmden bilhassa farklıdır.[222] Bununla birlikte, David'in sanatında hiç gerilim ve üslup çatışması olmadığını iddia etmek yersiz kaçacaktır. Üslubun çeşitli eğilimlerinin diyalektiği, Chénier'nin şiirinde ve devrimci dönemin tüm önemli sanatsal yaratımlarında olduğu gibi, onda da hayli belirgindir.

18. yüzyılın ortalarından Temmuz Devrimi'ne[223] kadar uzanan Klasisizm homojen bir akım değil, kesintisiz ilerlese de açıkça ayırt edilebilen birkaç aşamalık bir süreçtir. Kabaca 1750'den 1780'e kadar süren ve tarzının karışık mizacı nedeniyle genelde "Rokoko Klasisizmi" olarak adlandırılan bu aşamalardan ilki, "Louis-Seize"[224] döneminde birleşen eğilimlerin muhtemelen tarihsel olarak en önemlisini temsil eder, ama dönemin gerçek sanatsal yaşamında yalnızca bir dip akıntısıdır. Rakip üslupsal eğilimlerin heterojenliği en güçlü şekilde, Rokoko iç mekânların Klasisist cephelerle harmanlandığı çağın mimarisinde kendini gösterir. Dönemin seyirci kitlesini asla rahatsız etmeyen bir üslup karışımıdır bu. Dönemin kararsızlığı, sunulan seçenekler arasında seçim yapamaması, hiçbir olguda bu eklektizmde olduğu kadar açıkça ifade edilmez. Rasyonalizm ve duyumculuk, biçimcilik ve kendiliğindenlik, Klasik ve modern arasındaki bocalama Barok döneme zaten damgasını vurmuştu. Ama o yine de çatışmayı –tamamen

222 H. WÖLFFLIN, op. cit., s. 35 ile karşılaştırınız.
223 Fransa'da 27 Temmuz 1830'da başlayıp Bourbon Hanedanı'nın yıkılarak liberal bir monarşinin kurulmasına yol açan devrim. (ç.n.)
224 "XVI. Louis." (ç.n.)

tek tip olmasa da– tek bir üslupla çözmeye çalışmıştı. Burada ise farklı üslupsal unsurları ortak bir paydaya indirgeme girişiminin bile olmadığı bir sanatla karşı karşıyayız. Mimaride üslupsal açıdan farklı cephe ve iç mekânların bir araya gelmesi gibi, resim ve şiirde de tamamen farklı biçimsel yapılar, söz gelimi Vien, Greuze ve Rousseau'nun eserleri Boucher, Fragonard ve Voltaire'inkilerle yan yana durur. Çağ, en fazla melez biçimler üretir; birbirine zıt biçimsel ilkeler arasında herhangi bir uyum sağlamaz. Bu eklektizm, farklı sınıfların birbirine karışıp sıklıkla iş birliğine gittiği, ama yine de birbirine tamamen yabancı kaldığı bir toplumun genel yapısına tekabül eder. Hâkim iktidar ilişkileri, sanat dünyasında özellikle saray Rokoko'sunun pratikte hâlâ baskın üslup olarak seyirci kitlesinin ezici çoğunluğunun beğenisine hitap etmede kendini gösterir. Buna karşılık Klasisizm sadece sanatsal muhalefetin sanatını temsil eder ve sanat piyasasında fark yaratacak kadar büyük olmayan görece seyrek bir amatörler grubunun programını oluşturur.

"Arkeolojik Klasisizm" olarak da adlandırılan bu yeni akım, aynı türde daha eski eğilimlerden ziyade, Yunan ve Roma sanatına yönelik Antikite merkezli yaklaşıma daha doğrudan bağlıdır. Ama burada bile, Klasik Antikite'ye teorik ilgi en önemli etken değildir. Daha çok bir beğeni değişikliğini gerektirir, ki bu da hayata bakışın bütününde bir değer değişikliğini öngörür. 18. yüzyılda Klasik sanata yönelik bir ilgi baş gösterir; çünkü fazla esnek ve akışkan, büyüleyici renk ve tonlarla fazla eğlenceli hâle gelmiş resimsel bir tekniğin saltanatı sonrasında yine daha katı, daha ciddi ve daha nesnel bir sanatsal üslubun cazibesi hissedilir. Yüzyılın ortalarında yeni Klasisist eğilim ortaya çıktığında, "grand siècle"[225] Klasisizmi elli yıldır hafızalarda yoktu. Sanat, tüm yüzyıla egemen olan şehvet düşkünlüğüne teslim olmuştu. Klasisist idealin, artık tekrar kendini gösteren duyumculuk karşıtlığı, hiç değilse öncelikli olarak bir zevk ve estetik değerlendirme sorunu değil, bir ahlak meselesi, sadelik ve samimiyet çabasının ifadesidir. Renklerin

---

225 "Büyük yüzyıl." (ç.n.)

tenselliğinin, zenginliğinin ve geçişlerinin, izlenimlerin sular seller gibi akan bolluğu ve ele avuca sığmayışının cazibesini unutuluşa terk edip tüm uzmanların yarım yüzyıldır sanatın özü olarak gördüğü her şeyin değerini sorgulayan beğeni değişikliği, bu estetik ölçütlerin daha önce duyulmamış biçimde sadeleştirilip aynı seviyeye getirilmesi, çağın hazcılığını hedef almış yeni bir püriten idealizmin zaferini yansıtır. Saf, açık, karmaşık olmayan çizgiye; düzen ve disipline, uyum ve dinginliğe, Winckelmann'ın "asil sadelik ve sakin görkem"ine duyulan özlem, her şeyden önce, Rokoko'nun samimiyetsizlik ve karmaşıklığına, içi boş ustalık ve şaşaasına –artık bozulmuş ve yozlaşmış, hastalıklı ve yapay görülen nitelikler– karşı bir itirazdır.

Vien ve Falconet, Mengs ve Battoni, Benjamin West ve William Hamilton gibi tüm Avrupa'da yeni eğilimi coşkuyla destekleyen sanatçıların yanı sıra, Rokoko'yu hedef almış isyanla flört edip Klasik Antik Çağ'ın modaya uygun taklidine tamamen yüzeysel biçimde katılan sayısız sanatçı ve amatör, eleştirmen ve koleksiyoncu da vardır. Bunlar çoğunlukla, gerçek köken ve nihai amacından habersiz oldukları bir akımın yalnızca destekçileridir. Akademi Müdürü Antoine Coypel, teorik olarak Klasisizmin yanında yer alır. Hatta kültürlü sanat hamisi ve arkeolog Kont Caylus, kendini akımın başına koyar. Madam de Pompadour'un kardeşi Surintendant[226] de Marigny, 1748'de Soufflot ve Cochin ile birlikte araştırma amacıyla İtalya'ya seyahate çıkar ve böylece Güney'e doğru bir dizi yeni hac yolculuğuna önayak olur. Sistematik arkeolojik araştırma Winckelmann ile başlar, Mengs ile yeni Klasisist eğilim Roma'ya hâkim olur ve Piranesi'nin çalışmasında arkeoloji deneyimi sanatsal icranın konusuna dönüşür. Yeni Klasisizm ile eski Klasisist akımlar arasındaki temel fark, yenisinin Klasik ve moderni birbirine düşman, uzlaşmaz eğilimler olarak görmesidir.[227] Oysa Fransa'da, çatışan eğilimler arasında bir uzlaşmaya varılır ve Klasisizm özellikle David'in eserlerinde natüralizmin ilerlemesi-

226 *Ancien régime*'de yönetimden sorumlu memur. (ç.n.)

227 CARL JUSTI: *Winckelmann u. seine Zeitgenossen* (*Winckelmann ve Çağdaşları*), 1923, 3. baskı, III, s. 272.

ni de temsil ederken, yeni akım Avrupa'nın diğer ülkelerinde, çoğunlukla Klasik Antikite'nin taklidini kendi içinde bir amaç olarak gören cansız ve akademik bir sanat üretir.

Pompei kazılarını (1748) yeni arkeolojik Klasisizm açısından belirleyici bir vesile olarak değerlendirmek olağandır. Ama 1737'de Herculaneum'da yapılan ilk kazılardan kayda değer bir sonuç çıkmadığından, böyle bir izlenim bırakabilmesi için bu girişimin daha en başta yeni bir ilgi ve bakış açısı tarafından desteklenmiş olması gerekir. Aslında entelektüel iklimdeki değişiklik ancak yüzyıl ortalarında gerçekleşir. Bu dönemden itibaren, uluslararası bilimsel arkeoloji ilk olarak, David ekolü Avrupa'nın her yerinde üyelere sahip olsa da artık Fransız hâkimiyetinden çıkmış uluslararası Klasisizm akımıyla başlar. "Scavi"[228] günün sloganı olur. Batı Avrupa'nın bütün aydınları bunlara ilgi gösterir. "Antika" koleksiyonculuğu gerçek bir tutkuya dönüşür. Klasik sanat eserlerine hatırı sayılır meblağlar harcanır ve her yerde heykel, mücevher ve vazo koleksiyonları baş gösterir. İtalya seyahati artık sadece görgülü olmanın belirtisi sayılmaz, genç bir erkeğin eğitiminin önemli bir parçası olarak da kabul edilir. İtalya'daki Klasik sanat abidelerini doğrudan deneyimleyerek yeteneklerini en üst seviyeye çıkarmayı vaat etmeyen tek bir sanatçı, yazar ya da entelektüel ilgi alanına sahip kimse kalmamıştır. Goethe'nin İtalya yolculuğu, antika koleksiyonu, burjuva konutunun duvarlarını patlatmakla tehdit eden tanrıçanın devasa büstüyle Weimar'daki evinin Hera odası, bu kültürel çağın simgesidir. Ama yeni Antikite kültü, tam da Orta Çağ'a duyulan neredeyse eşzamanlı coşku gibi, özünde Romantik bir akımdır. Çünkü Klasik Antik çağ bile, Rousseau'nun dediği üzere, sonsuza dek ortadan kaybolan insan kültürünün uzak bir baharına dönüşmüş gibidir. Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe ve tüm Alman Romantizmi, bu Antikite anlayışında kesinlikle hemfikirdir. Hepsi onu bir iyileşme ve yenilenme kaynağı, bir daha asla gerçekleştirilemeyecek olsa da tam bir insanlık örneği ve gerçek bir şey olarak görür. Erken Romantizmin arkeolo-

---

228 İtalyanca. "Kazılar." (ç.n.)

jinin başlangıcıyla örtüşmesi ve Rousseau ile Winckelmann'ın çağdaş olmaları tesadüf değildir. Temel entelektüel karakteristik, aynı nostaljik kültür felsefesine de yansır; bir durumda Klasik Antikite, diğerinde Orta Çağ'a yoğunlaşmıştır. Yeni Klasisizm, Erken Romantizm kadar Rokoko'nun uçarılık ve karmaşıklığına da yönelmiştir. İkisi de aynı burjuva yaşam görüşünden ilham alır. Rönesans'ın Klasik Antikite anlayışı, hümanistlerin ideolojisi tarafından belirlenmiş ve entelektüel tabakanın Kilise karşıtı ve skolastik fikirlerini yansıtıyordu. 17. yüzyıl sanatı Yunan ve Roma dünyasını mutlak monarşinin ilan ettiği feodal ahlak standartlarına göre yorumlamıştı. Devrimci dönemin Klasisizmi ise ilerici ve cumhuriyetçi orta sınıfın Stoacı ideallerine bağlıdır ve tüm tezahürlerinde onlara sadık kalır.

Yüzyılın üçüncü çeyreğine hâlâ üslup çatışması hâkimdi. Klasisizm kendini bir kavganın içinde buldu ve iki rakip eğilimden daha zayıf olandı. Yaklaşık 1780'e kadar kendini çoğunlukla saray sanatına ilişkin teorik bir anlaşmazlıkla sınırladı. Rokoko ancak bu tarihten sonra, özellikle David'in sahneye çıkmasının ardından, yenik düşmüş sayılabilir. David'in 1785'teki "*Horatiusların Yemini*"-nin başarısı, otuz yıllık bir çatışmanın sonunu ve yeni anıtsal üslubun zaferini gösterir. Kabaca 1780'den 1800'e kadar uzanan devrim çağının sanatıyla birlikte yeni bir Klasisizm evresi başlar. Devrim'in arifesinde Fransız resminde genel olarak şu eğilimler temsil edilmektedir: (1) Fragonard sanatında duyumcu-renkçi Rokoko geleneği, (2) Greuze'ün eserlerinde temsil edilen santimantalizm; (3) Chardin'in burjuva natüralizmi ve (4) Vien'in Klasisizmi. Greuze ve Chardin'in temsil ettiği sanatsal eğilimlerin beğenisine daha uygun olacağı düşünülse de, Devrim bu Klasisizmi kendi bakış açısıyla en uyumlu üslup olarak seçti. Ama onun seçimindeki belirleyici etken, zevk ve form meselesi, Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans'ın burjuva sanat felsefesinden türetilmiş samimiyet ve içe dönüklük ilkesi değil, mevcut eğilimlerden hangisinin vatansever-kahramanlık idealleri, Roma yurttaşlık erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük fikirleriyle Devrim'in ethosunu en iyi şekilde resmedebileceğiydi. Özgürlük ve vatan sevgisi, kahramanlık ve fe-

dakârlık ruhu, Spartalı sertliği ve Stoacı öz denetim, artık burjuvazinin ekonomik iktidara tırmanırken geliştirdiği ahlaki kavramların yerini almaktadır. Bu kavramlar sonunda o denli zayıflayıp sarsılmıştı ki, Rokoko kültürünün en önemli destekçilerinden biri olmak burjuvazi için mümkündü. Bu nedenle Devrim'in öncüleri ve liderleri, aristokrasinin "douceurs de vivre"ine[229] olduğu kadar *fermiers généraux*'nun ideallerine de şiddetle karşı çıkmak zorunda kaldılar. Ama önceki yüzyılların uysal, ataerkil ve kahramanlıktan uzak burjuva tutumuna da bel bağlayamadılar. Amaçlarını ancak tamamen saldırgan bir sanat destekleyebilirdi. Ama aralarından bir seçim yapmak zorunda oldukları tüm eğilimler arasında, gereksinimlerini karşılamaya en uygun olan Vien ve ekolünün Klasisizmiydi.

Ne var ki Vien'in sanatı hâlâ havadan sudan ve sevimli şeylerle doluydu ve tıpkı Greuze'ün burjuva duygusallığı kadar Rokoko ile de yakından bağlantılıydı. Bu durumda Klasisizm, sanatçının bilgiçce bir hevesle dâhil olduğu modaya övgüden başka bir şey değildi. Greuze'ün davetkâr erotik resimlerinde sadece motifler Klasikti, üslup pseudo Klasikti. Eserlerin ruh hâli ve mizacı ise tamamen Rokoko'ydu. Tevekkeli değil, genç David İtalya seyahatine Klasik Antik Çağ'ın baştan çıkarıcılığına kapılmama kararlılığıyla başlamıştır.[230] Hiçbir şey, Rokoko Klasisizmi ile sonraki kuşağın devrimci Klasisizmi arasındaki uçurumun ne denli derin olduğunu, David'in bu kararından daha çarpıcı bir şekilde gösteremez. Buna rağmen David, Klasik sanatın öncüsü ve en büyük temsilcisi olduysa, bunun nedeni Klasisizmin deneyimlediği anlam değişikliği ve bunun sonucunda estetikleştirme özelliğini yitirmesiydi. Ne var ki David, yeni Klasisizm yorumunu hemen dayatamadı. Öncelikle, "Horatiuslar"dan sonra kavuştuğu ve ancak Restorasyon'dan[231] sonra kaybettiği rakipsiz konumu elde edece-

229 "Yaşamın tatlı yanları" gibi bir anlamı var. (ç.n.)

230 MAURICE DREYFOUS: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire* (*Devrim Döneminde Sanat ve Sanatçılar*), 1906, s. 152.

231 Birinci Fransız İmparatorluğu'nun yıkılışıyla Temmuz Devrimi arasında Bourbon monarşisinin yeniden kuruluşuna denk gelen dönem. (ç.n.)

ğine dair ortada hiçbir emare yoktu. David ile aynı zamanda bir grup genç Fransız sanatçı da Roma'da konaklıyordu ve David'inkine benzer bir gelişim aşamasından geçtiler. 1781 Salonu'na, daha katı bir Klasisizme doğru ilerleyen ve asıl liderleri olarak Ménageot'yu kabul eden bu genç "Romalılar" yön verdi. David'in resimleri hâlâ çok keskindi, dönemin beğenisine göre fazla ciddiydi. Sanat eleştirisi, bu resimlerin, Rokoko'yu yok etme girişiminde ilan edilen fikirlerin zaferi anlamına geldiğini ancak yavaş yavaş anlıyordu.[232] Ama çağ, David için çok geçmeden olgunlaştı ve onun için yapılan düzeltmeler, arzu edilecek hiçbir şey bırakmadı. "*Horatiusların Yemini*" sanat tarihinin en büyük başarılarından biriydi. Eserin zafer dolu ilerleyişi, İtalya'da, David'in yapıtı sergilediği kendi atölyesinde çoktan başlamıştı. Resme hac ziyaretleri yapıldı, önüne çiçekler bırakıldı. Vien, Battoni, Angelika Kaufmann ve Wilhelm Tischbein, yani Roma'daki en saygın sanatçılar genç sanatçıya düzülen genel methiyeye katıldılar. Zafer, kamuoyunun 1785 Salonu'ndaki eserlerle tanıştığı Paris'te de devam etti. "Horatiuslar", "yüzyılın en güzel resmi" olarak tanımlandı ve David'in başarısı gerçekten devrimci kabul edildi. Eser, çağdaş dünyaya hayal edilebilecek en yeni ve en cüretkâr başarı, Klasisist idealin mükemmel icrası olarak görünüyordu. Burada tasvir edilen sahne, neredeyse hiç "önemli" bir şahsiyet olmaksızın birkaç figüre indirgenmişti. Dramın kahramanları, gerekirse ortak idealleri uğruna birlikte ölmek hususundaki ittifak ve kararlılıklarının işareti olarak tek, kesintisiz ve katı bir çizgide bir araya getirilmişlerdi. Bu biçimsel radikallik, ressamın kendi kuşağının sanatsal deneyiminde eşi benzeri olmayan bir etki elde etmesini sağladı. Salt resimsel etkiyi ve resmi bakan için tam bir şölen hâline getirecek her türlü tavizi tamamen bir kenara bırakarak Klasisizmini büsbütün desene dayalı bir sanata dönüştürdü. Kullandığı sanatsal araçlar kesinlikle rasyonel, yöntemli ve püritendi; eserin düzenlenmesini ekonomi ilkesine tabi kılıyordu. Bu yoğunlaşmada ifade edilen kesinlik ve nesnellik, yapıtın en yalın hâliyle sınırlandırılma-

---

232 ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik* (*Sanat Eleştirisinin Doğuşu*), 1915, s. 229-230.

sı ve entelektüel enerji, devrimci burjuvazinin Stoacılığıyla diğer tüm sanatsal eğilimlerden daha uyumluydu. Burada büyüklük ve sadeliğin, itibar ve ağırbaşlılığın birliği vardı. "Horatiuslar" haklı olarak "mükemmel Klasik resim" olarak adlandırılmıştır.[233] Eser, çağının üslup idealini, söz gelimi Leonardo'nun "*Son Akşam Yemeği*"nin Rönesans sanat anlayışını temsil ettiği kadar mükemmel biçimde temsil eder. Saf sanatsal form sosyolojik açıdan yorumlanabilirse, işte burada bunun tipik bir örneği vardır. Bu netlik, bu tavizsiz titizlik, bu ifade keskinliği cumhuriyetçi yurttaşlık erdemlerinden kaynaklanmaktadır. Form burada gerçekten sadece araçtır, amaca giden yoldur. Başarılı akımların bulaşıcı gücü hakkında bildiklerimiz göz önüne alındığında, üst sınıfların bu Klasisizme katılması, hükümetin bile buna destek vermiş olması kadar şaşırtıcı değildir. Bilindiği üzere "*Horatiusların Yemini*", Güzel Sanatlar Bakanlığı için resmedildi. Sanattaki yıkıcı eğilimlere karşı genel tutum, siyasette de olduğu gibi hiçbir şeyden kuşkulanmıyordu ve kararsız kalmıştı.

David'in şöhretin zirvesine ulaştığı tablo olan "Brutus" 1789'da sergilendiğinde, biçimsel değerlendirme artık eserin alımlanmasında bilinçli bir rol oynamaz. Roma giyim kuşamı ve Roma yurtseverliği, hâkim moda olup evrensel olarak kabul edilen bir sembole dönüşür. Başka herhangi bir benzetme ve tarihsel paralellik şövalyelik-kahramanlık idealini hatırlatacağından bu sembolün kullanımı çok daha elverişlidir. Ne var ki modern yurtseverliği doğuran ön kabuller Romalılarla bağlantılı değildir. Bu vatanseverlik, Fransa'nın özgürlüğünü artık açgözlü bir komşuya ya da yabancı bir feodal hükümdara karşı değil, toplumsal yapısı kendininkinden farklı, Devrim'e karşı silahlanmış, etrafını kuşatan düşman bir dünyaya karşı savunmak zorunda olduğu bir çağın ürünüdür. Devrimci Fransa, bu mücadelede kendine yardımcı olması için sanatın hizmetlerinden hayli ustaca yararlanır. 19. yüzyıl, böyle bir uygulamayı yasaklamış "l'art pour l'art" fikrini tasav-

---

233 WALTER FRIEDLAENDER: *Hauptstroemungen der franz. Mal. Von David bis Cézanne* (*David'den Cézanne'a Fransız Resminde Ana Akımlar*), I, 1930, s. 8.

vur eden ilk yüzyıldır. "Saf", kesinlikle "faydasız" sanat ilkesi, önce Romantik akımın bir bütün olarak devrimci döneme kafa tutuşundan, sanatçıların edilgen olması talebi ise egemen sınıfın sanat üzerindeki nüfuzunu kaybetme korkusundan kaynaklanır. 18. yüzyıl, pratik amaçlarına ulaşmak için tüm önceki yüzyıllarda olduğu gibi, sanatı vicdansızca sömürmeye devam eder. Ama Devrim patlak verene kadar sanatçılar bu uygulamanın farkına varmazlar, onu bir programa dönüştürmek akıllarına gelmez. Sanatın siyasi inancın ilanına dönüşmesi ancak Devrim ile gerçekleşir ve artık ilk kez "toplumsal yapıyı süsleyen" bir unsur değil, "toplumsal temellerin bir parçası" olması gerektiği vurgulanır.[234] Şimdi sanatın boş bir eğlence, sadece iç gıcıklayıcı bir uğraş, zenginlerin ve boş zamanı çok olanların bir ayrıcalığı olmaması, öğretilip geliştirmesi, eyleme teşvik ederek örnek olması gerektiği duyurulur. Sanat saf, gerçek, yaratıcı ve ilham verici olmalı, halkın mutluluğuna katkıda bulunmalı ve tüm ulusun mülkiyeti hâline gelmelidir. Program, sanatın tüm soyut reformları gibi samimiydi. Her ne kadar sanat bu değişimin bir aracı olup toplumsal süreçle karmaşık bir etki ve tepki ilişkisi içinde olsa da programın kısırlığı, bir devrimin sanatı değiştirmeden önce toplumu değiştirmesi gerektiğini ortaya çıkardı. Devrim'in asıl amacı, kültürel ayrıcalıklardan dışlanmış sınıfların sanattan keyif almalarını sağlamak değil, toplumu değiştirmek, topluluk duygusunu derinleştirmek ve Devrim'in kazanımlarına dair farkındalık uyandırmaktı.[235] Bundan böyle sanatsal üretim bir yönetim aracına dönüşerek yalnızca önemli devlet meselelerine ayrılmış ilgiden yararlandı. Cumhuriyet tehlikede olduğu ve mevcudiyeti için mücadele ettiği sürece, ulusa bütün gücüyle ona hizmet etme çağrısında bulunuldu. David'in Konvansiyon'a hitaben yaptığı bir konuşmada şu sözlerle karşılaşırız: "Her birimiz doğadan aldığımız yeteneklerden ötürü ulusa karşı sorumluyuz."[236] 1793 Salonu'nun jüri üyesi

---

234 FRANÇOIS BENOIT: *L'Art franç. sous la Révol. et l'Empire* (*Devrim ve İmparatorluk Döneminde Fransız Sanatı*), 1897, s. 3.

235 Ibid., s. 4-5.

236 JULES DAVID: *Le Peintre David* (*Ressam David*), 1880, s. 117.

Hassenfratz da buna karşılık gelen estetik teoriyi şu sözlerle formülleştirir: "Bir sanatçının tüm yeteneği kalbinde yaşar; elleriyle elde ettiği şeyin önemi yoktur."[237]

David, çağının sanat politikasında eşi görülmemiş bir rol oynar. Konvansiyon üyesidir ve bu nedenle şimdiden önemli bir etkiye sahiptir. Ama aynı zamanda sanatla ilgili her konuda Devrimci hükümetin sırdaşı ve sözcüsüdür. Le Brun günlerinden beri hiçbir sanatçının bu kadar geniş bir faaliyet alanı olmamıştı. Ama David'in kişisel prestiji, XIV. Louis'nin factotum'una[238] gösterilen saygıdan kıyaslanamayacak kadar daha büyüktür. David, yalnızca Devrim'in sanat diktatörü, tüm sanatsal propagandanın, tüm büyük şenlik ve tören organizasyonlarının, tüm işlevleriyle Akademi'nin, tüm müze ve sergi sisteminin tabi olduğu otorite olmakla kalmaz. O, kendi devriminin, bir dereceye kadar modern sanatın başlangıç noktası olan o "révolution Davidienne"in de yaratıcısıdır. Sanat tarihinde otoritesi, kapsamı ve istikrarıyla adeta eşi benzeri olmayan bir ekolün kurucusudur. Çağın neredeyse tüm yetenekli genç sanatçıları bu ekoldendir ve ustanın katlanmak zorunda kaldığı sıkıntılara, kaçmasına, sürgün edilmesine ve yaratıcı gücünün giderek azalmasına rağmen, sadece en önemli ekol değil, aynı zamanda Fransız resim "ekolü" olarak Temmuz Devrimi'ne kadar varlığını sürdürür. Aslında bir bütün olarak Avrupa Klasisizm ekolüne dönüşür, böylece resmin Napolyon'u olarak adlandırılan kurucusu, kendi alanında dünya fatihiyle karşılaştırılabilecek bir nüfuza sahip olur. Ustanın otoritesi 9 Thermidor,[239] 18 Brumaire[240] ve Napolyon'un tahta çıkışından daha uzun sürer. Bunun nedeni yalnızca David'in en büyük çağdaş Fransız ressamı olması değil, onun Klasisizminin, konsüllüğünün ve imparatorluğun siyasi amaçlarıyla en uyumlu sanat anlayışını temsil etmesidir. Sanatsal çalışma ve siyasetin tek tip gelişimi yalnızca, hem

---

237 EDMOND ve JULES GONCOURT: *Hist. de la société franç. pendant la Révol.* (*Devrim Sırasında Fransız Toplumu*), 1880, s. 346.

238 Latince. Çok sayıda farklı işi veya sorumluluğu olan kimse. (ç.n.)

239 Jakobenlerin iktidardan indirildikleri darbenin adı. (ç.n.)

240 Napolyon'u Fransa'nın Birinci Konsülü olarak iktidara taşıyan darbe. (ç.n.)

Devrim'in hem de imparatorluğun aksine mizaç olarak havai, hazcı ve estetik açıdan epikürcü Direktuvar[241] sırasında kesintiye uğrar.[242] Romalıların kahramanca erdemlerinin Fransızlara sürekli olarak hatırlatıldığı Konsüllük zamanında ve siyasi propagandasındaki Roma İmparatorluğu karşılaştırmasının Devrim sırasında Roma Cumhuriyeti ile kurulan paralelliğe benzer bir rol oynadığı İmparatorluk döneminde, Klasisizm Fransız sanatının temsili üslubu olmaya devam eder. Ama gelişiminin tutarlılığına rağmen, David'in resmi, Fransız toplum ve yönetiminin geçirmekte olduğu dönüşümün izlerini taşır. Direktuvar sırasında bile üslubu, özellikle "Sabinli Kadınları"nda daha yumuşak ve hoş bir karakter, devrimci dönemin tavizsiz sanatsal sertliğinden uzaklaştığını gösterir. İmparatorluk döneminde, Direktuvar üslubunun pohpohlayıcı zarafet ve sanatına yeniden boyun eğse de erken döneminin amaçlarından farklı bir doğrultuda ayrılır. Ustanın imparatorluk üslubu, Napolyon'un egemenliğinde örtük olan tüm iç çatışmayı sanatsal terimlere çevirerek içerir. Bu rejim, Devrim'deki kökenlerini hiçbir zaman tümüyle inkâr etmeyip kalıtsal ayrıcalıkların yeniden canlanması umudunu hepten yok eder, ama 9 Thermidor ile başlayan Devrim'in tasfiyesini amansızca sürdürür. Yalnızca kapitalist burjuvazinin ve toprak sahibi köylü sınıfının güçlü konumunu sağlama almaz, bu sınıfların özgürlüklerini medeni kanunla sınırlayan bir siyasi diktatörlük kurar. Dolayısıyla tıpkı bunun gibi, David'in İmparatorluk sanatı da aynı şekilde, törensel ve geleneksel olanın yavaş yavaş natüralizm ve kendiliğindenlik karşısında üstünlük kazandığı çelişkili eğilimlerin tutarsız bir sentezidir.

David'e Napolyon'un "premier peintre"ı[243] olarak yüklenen görevler, onu yeniden tarihsel gerçeklikle doğrudan temasa sokup ona büyük resmî tarihî resimlerin biçimsel sorunlarıyla boğuşma

---

241 Fransız Devrimi'nde 2 Kasım 1795'ten Napolyon'un 10 Kasım 1799'daki hükümet darbesine kadar uygulanan yönetim biçimi. İki meclis ve direktuvardan oluşuyordu. (ç.n.)

242 LOUIS MADELIN: *La Révolution*, 1911, s. 490 ff.

243 "Başressam." (ç.n.)

fırsatı sunarak sanatını ilerletmesini sağlar. Ama Klasisizmini de sağlamlaştırarak onda kendisi ve ekolü açısından büyük önem taşıyacak akademizmin izlerini ortaya çıkarır. Delacroix, David'in iki açıdan "le père de toute l'école moderne"[244] olduğunu söyler: David sadece, özellikle portrede hayata yönelik teatral olmayan, sert ve basit bir bakış açısının ciddiyet ve itibarını yansıtan yeni burjuva natüralizminin yaratıcısı olmakla kalmıyor, aynı zamanda ve hepsinden önemlisi, büyük tarihî olayların öyküleyici resmini ve resimsel temsilini de yeniden canlandırıyordu. Bu tür görevler sayesinde David, Direktuvar döneminin ayırt edici özelliği olan biçimsel sorunların yüzeysel zarafetinden ve önemsiz bir şekilde ele alınmasından sonra, önceki nesnellik ve sadeliğinin çoğunu tekrar kazanır. Şimdi çözmesi gereken sorunlar, "*Sabinli Kadınlar*" teması gibi havada kalmaz; doğrudan, güncel gerçeklikten doğar. "Sacre"[245] (1805-1808) ya da "*Kartalların Dağıtılması*" (1810) gibi resimlere yol açan siparişlerde, belki de düşündüğünden çok sanatsal teşvik bulur. "*Tenis Kortu Yemini*" ile karşılaştırıldığında, bu resimler canlılık ve dramatik kalite açısından eksiklerini, konuyu daha sade ve gerçekçi biçimde ele alarak telafi eder. Bu eserlerle birlikte David, 18. yüzyıldan ve Rokoko geleneğinden uzaklaşarak erken dönem yapıtlarına hâkim bireyciliğin aksine, akademik olarak kötüye kullanılması mümkün, ama her hâlükârda sürdürülmesi olası, daha nesnel bir üslup yaratır. Ne var ki şimdi bile, Direktuvar'dan bu yana sanatının entelektüel birliğini tehdit eden iç çatışmanın tamamen üstesinden gelemez. Bütünüyle tatmin edici bir çözüm bulduğu resmî törenlerin yanı sıra, "Sabinli Kadınlar" kadar yapmacık olan "*Sappho*" (1809) ya da "*Leonidas*" (1812) gibi Antik dünyadan sahneler resmeder. Klasik dünya, David için bir ilham kaynağı olmaktan çıkıp tüm çağdaşlarında olduğu gibi sadece bir geleneğe dönüşür. Pratik görevlerle karşı karşıya kaldığında başyapıtlar üretmeye devam eder, ama gerçekliği aşmaya çalıştığında başarısız olur.

---

244 "Tüm modern ekolün babası." (ç.n.)

245 "*Le Sacre de Napoléon*." Sanatçının "*Napolyon'un Taç Giyme Töreni*" adlı tablosundan söz ediliyor. (ç.n.)

David'in sanatında, mitolojik ve antik-tarihî kompozisyonlarının soyut ve cansız idealizmi ile portrelerinin saf natüralizmi arasındaki çatışma, Brüksel'deki sürgünü sırasında daha da yoğunlaşır. Gerçek hayatla ne zaman doğrudan temasa geçse, yani portre yapması gerekse, hâlâ o eski büyük ustadır. Ama şimdiki zamanla hiçbir ilişkisi olmayıp sanatsal bir oyuna dönüşmüş Klasik yanılsamalarına boyun eğdiğinde, yarattığı izlenim sadece eski moda değil, çoğu zaman zevksiz de görünür. David'in durumu sanat sosyolojisi bakımından özel bir önem taşır, çünkü pratik siyasal amaçlarla gerçek sanatsal kalitenin bağdaşmadığına yönelik tezi muhtemelen en ikna edici şekilde çürütür. David, siyasal çıkarlarla ne kadar yakından bağlantılıysa ve sanatını ne kadar eksiksiz biçimde propaganda amacının hizmetine sunarsa, eserlerinin sanatsal değeri o kadar büyük oluyordu. Devrim sırasında tüm düşünceleri siyaset etrafında dönerken ve "*Tenis Kortu Yemini*" ile "*Marat*"yı resmettiğinde, sanatsal olarak gücünün zirvesindeydi. İmparatorluk döneminde, en azından kendini Napolyon'un yurtsever amaçlarıyla özdeşleştirebildiği ve Devrim'in diktatöre neleri borçlu olduğunun kuşkusuz farkında olduğu zaman, sanatı her şeye rağmen pratik görevlerle ilgiliyken, yaratıcı ve canlıydı. Ne var ki daha sonra, Brüksel'de siyasi gerçeklikle tüm bağını kaybedip sadece bir ressam olarak kalakaldığında, sanatsal gelişiminin en alt seviyesine düştü. Bu bağıntılar bir sanatçının iyi resim yapabilmesi için siyasetle ilgilenmesi ve ilerlemeci düşünce yapısına sahip olması gerektiğini kanıtlamasa da yine de bu tür çıkar ve amaçların iyi resimlerin yaratılmasını hiç de engellemediğini ispatlar.

Devrim'in sanatsal açıdan kısır olduğu ve ortaya koydukları-nın eski Rokoko Klasisizminin devamından ve doruk noktasından ibaret bir üslubun sınırları içinde kaldığı sık sık öne sürülmüştür. Devrimci çağın sanatının, form ve üslup ilkeleri bakımından değil, yalnızca konu ve fikir açısından devrimci olarak nitelendirilebileceği vurgulanmıştır.[246] Devrim'in sahneye çıktığı zaman Kla-

---

246 GEORGİ PLEHANOV: *Art and Society* (*Sanat ve Toplum*), 1937, s. 20.—LOUIS HOURTICQ: *La Peinture franç. au 18e siècle* (*18. Yüzyıl Fransız Resmi*), 1939, s. 145

sisizmi az çok hazır bulduğu bir gerçektir, ama ona yeni bir içerik ve anlam kazandırmıştır. Devrim'in Klasisizmi, gelecek kuşakların eşitleyici perspektifinden bakıldığında özgün ve yaratıcı görünmüyordu. Çağdaş dünya, David'in Klasisizmi ile seleflerinin Klasisizmi arasındaki üslup farkının fazlasıyla bilincindeydi. David'in yeniliklerinin onlara ne kadar cüretkâr ve devrimci göründüğü en iyi, alışılmış piramidal modelden saptığı için "Horatiuslar"ın kompozisyonunu "beğeniye saldırı" olarak tanımlayan Akademi Direktörü Pierre'in sözleri kanıtlar.[247] Oysa Devrim'in gerçek üslupsal yaratımı bu Klasisizm değil, Romantizmdir; yani fiilen uyguladığı sanat değil, zeminini hazırladığı sanattır. Devrim yeni üslubu yaratmaktan acizdi, çünkü yeni siyasi hedeflere, yeni toplumsal kurumlara, yeni hukuk standartlarına sahipti. Ama o zamana dek kendi dilini konuşan yeni bir toplum olmamıştı. O sırada böyle bir toplumun ortaya çıkacağına dair yalnızca basit bir tahmin vardı. Sanat, siyasal gelişmelere ayak uyduramadı. Marx'ın daha önce de belirttiği gibi, sanat kısmen, hâlâ köhneleşmiş eski formlarla ilerliyordu.[248] Aslında sanatçılar ve yazarlar her zaman peygamber değildirler ve sanat bazen önden giderken, bazen de çağının gerisinde kalır.

Devrim'in zeminini hazırladığı Romantizm dahi aynı türden daha eski bir akıma dayanır. Ama Erken Romantizm ve Romantizmin birbiriyle modern Klasisizmin iki formu kadar ortak yönü bile yoktur. Bunlar gelişimi sırasında kesintiye uğramış tek tip bir Romantik akımı temsil etmezler.[249] Erken Romantizm, Devrim'in karşısında kesin ve nihai bir yenilgiye uğrar. Rasyonalizm karşıtlığının yeniden canlandığı doğrudur, ama 18. yüzyıl santimantalizmi Devrim'den daha kalıcı olmaz. Devrim sonrası Romantizm, hayata ve dünyaya yönelik yeni bir bakış açısı yansıtır; hepsinden

---

ff.—ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 a nos jours.* (*1789'dan Günümüze Fransız Edebiyatı Tarihi*), 1936, s. 5.

247 JULES DAVID, op. cit., s. 57.

248 KARL MARX: *Der 18. Brumaire des Louis Napoléon* (*Louis Napolyon'un 18 Brumaire'i*), 1852.

249 LOUIS HAUTECOEUR: "Les Origines du Romantisme ("Romantizmin Kökleri")". *Le Romantisme et l'art*'ın (*Romantizm ve Sanat*) içinde, 1928, s. 18.

de öte, sanatsal özgürlük fikrini yeniden yorumlar. Bu özgürlük artık bir dehanın ayrıcalığı değil, her sanatçı ve yetenekli bireyin doğuştan hakkıdır. Erken Romantizm, yalnızca dehanın kurallardan sapmasına izin verdi; Romantizm ise her türlü nesnel kuralın geçerliliğini tamamen reddeder. Tüm bireysel ifadeler benzersizdir, vazgeçilmezdir ve kendi yasa ve standartlarını içinde taşır; sanat açısından Devrim'in büyük başarısı bu içgörüdür. Romantik akım artık sadece akademilere, kiliselere, saraylara, hamilere, amatörlere, eleştirmenlere ve ustalara karşı değil, gelenek, otorite ve kural ilkesine karşı da bir kurtuluş savaşına dönüşür. Devrim'in yarattığı entelektüel atmosfer olmadan mücadele düşünülemez; hem ortaya çıkışını hem de nüfuzunu Devrim'e borçludur. Modern sanatın tamamı bir dereceye kadar bu Romantik özgürlük mücadelesinin sonucudur. Çağlar ötesi estetik normlar, her zaman için insana özgü olan sanatsal değerler, nesnel standart ve bağlayıcı gelenek gerekliliği, bireyin özgürleşmesi, her türlü yabancı otoritenin dışlanması, tüm engel ve yasakların pervasızca göz ardı edilmesi hakkında ne kadar çok konuşulursa konuşulsun, bu Romantik özgürlük mücadelesi modern sanatın hayati ilkesidir ve öyle de kalır. Zamanımızın sanatçısı ekol, grup ve akımların otoritesini ne denli coşkuyla kabul edip silah arkadaşlarına güvendiğini ilan etse de, resim ve beste yapmaya ya da yazmaya başladığı an yalnız kalır, kendini yalnız hisseder. Modern sanat yalnız insanın, kendini diğerlerinden farklı hisseden ve buna ya üzülen ya da sevinen bireyin ifadesidir. Devrim ve Romantik akım, sanatçının bir "topluma", az çok homojen bir gruba, otoritesini prensipte tamamen kabul ettiği bir kitleye seslendiği bir kültürel çağın sonunu işaret eder. Sanat, nesnel ve geleneksel ölçütlerin yönlendirdiği toplumsal bir faaliyet olmaktan çıkarak kendi standartlarını yaratan bir kendini ifade etme etkinliğine dönüşür; kısacası tek bir bireyin başka bireylerle konuştuğu bir araç hâline gelir. Romantik döneme kadar, seyirci kitlesinin gerçek sanat erbaplarından oluşup oluşmadığı ve oluşuyorsa da bunun ne ölçüde olduğu hemen hemen önemsizdi. Sanatçılar ve yazarlar, artık herhangi bir kolektif grubun beğeni ve taleplerine boyun eğmedikle-

ri ve hep bir fikir forumunun kararına karşılık diğerine itiraz etme noktasında oldukları Romantik ve Romantik dönem sonrasının aksine, bu kitlenin isteklerini karşılamak için her ne pahasına olursa olsun çaba sarf ettiler. Eserleri onları sürekli bir gerilim ve seyirci/okur kitlesine karşı muhalefet noktasına getirir. Şüphesiz, sürekli uzman ve amatör gruplar şekillenmektedir. Ama bu grupların oluşumu sonsuz bir akış hâlindedir ve sanat ile kamuoyu arasındaki ilişkinin tüm sürekliliğini yok eder.

David'in Klasisizmi ile Romantik resmin ortak bir kaynağı vardır: Devrim. Nitekim Romantizm bunu, Klasisizme saldırı olarak başlamayıp David ekolünü dışarıdan baltalamayarak, hatta önce ustanın en yakın ve en yetenekli öğrencileri Gros, Girodet ve Guérin'in çalışmalarında sahneye çıkarak da kanıtlar. İki eğilim arasındaki katı ayrım ancak 1820'den 1830'a kadar süren dönemde başlar. Bu dönemde Romantizm sanatsal açıdan ilerici bir üsluba dönüşürken, Klasisizm hâlâ David'in mutlak otoritesine inanan unsurların tarzı olur. Gros'nun icat ettiği Klasisizm ve Romantizm melezi, en çok Napolyon'un kişisel zevkine ve sanatçılarına çözsünler diye verdiği sorunların doğasına uygundu. Napolyon, Romantik sanat eserlerinde rasyonalizmin yumuşamasını istiyordu ve sanatı propaganda ve gösteriş aracı olarak değerlendirmediği zamanlarda santimantalizme yöneldi. Bu onun edebiyatta Ossian ve Rousseau'ya, resimde ise pitoresk olana düşkünlüğünü açıklar.[250] Napolyon, David'i saray ressamı mertebesine çıkardığında, yalnızca kamuoyuna uyuyordu. Yoksa kişisel beğenisi Gros, Gérard, Vernet, Prudhon ve zamanının "anekdot ressamları"ndan yanaydı.[251] Bu arada bu ressamların hepsi –David kadar aşırı duyarlı Prudhon da– onun savaş ve zaferlerini, şenlik ve törenlerini resmetmek zorundaydılar. Ne var ki imparatorluğun esas ressamı, Napolyon'un en iyi sanatçısı Gros'ydu. Gros, David ekolünden hem destekçilerinin hem de muhaliflerinin onayladığı şöhretini, kısmen bir sahneyi çarpıcı bir şekilde, genellikle balmumu çalışmasına benzer bir doğrudanlıkla temsil etme yeteneğine,

---

250 LÉON ROSENTHAL: *La Peinture romantique* (*Romantik Resim*), 1903, s. 25-26.
251 F. BENOIT, op. cit., s. 171.

kısmen de savaş resmine ilişkin yeni ahlaki anlayışına borçluydu. Aslında Gros, savaşı insani bir bakış açısıyla tasvir eden ve savaşın göze batmayan taraflarını gösteren ilk kişiydi. Savaşın acıları o kadar büyüktü ki, sanatta artık görmezden gelinemezdi; o yüzden savaşı allayıp pullamamak daha mantıklıydı.

İmparatorluk, hayata bakış açısının sanatsal ifadesini, hâlihazırda var olan üslupsal eğilimleri birleştirip karmaya olanak tanıyan bir eklektizmde buldu. Bu sanatın çelişkili özellikleri, Napolyon hükümetinin siyasi ve toplumsal karşıtlıklarıyla uyumluydu. İmparatorluğun çözmeye çalıştığı büyük sorun, Devrim'in demokratik başarılarının mutlak monarşinin siyasi formlarıyla uzlaştırılmasıydı. Napolyon için *ancien régime*'e geri dönmek, Devrim'in "anarşi"sine bağlı kalmak kadar akılalmazdı. Her ikisini de birleştirerek eski ve yeni devlet, eski ve yeni aristokrasi, toplumsal eşitleme süreci ve yeni servet arasında uzlaşma sağlayacak bir yönetim biçimi bulunmalıydı. Özgürlük fikri, *ancien régime*'e eşitlik fikri kadar yabancıydı. Devrim ikisini de gerçekleştirmeyi üstlenmişti, ama sonunda eşitlik ilkesinden vazgeçti. Napolyon, bu ilkeyi korumak istese de onu yalnızca hukuken kabul ettirmeyi başarabildi; ekonomik ve toplumsal olarak eski, devrim öncesi eşitsizlik varlığını sürdürdü. Siyasi eşitliğin ne olduğu, herkesin eşit haklardan yoksun olması gerçeğinde yatıyordu. Devrim'in başarılarından geriye, yurttaşların özgürlüğünden, kanun önünde eşitlikten, feodal ayrıcalıkların kaldırılmasından, inanç özgürlüğünden ve "carrière ouverte aux talents"dan[252] başka bir şey kalmamıştı. Bu hiç de fena bir başarı sayılmazdı, ama Napolyon'un otoriter hükümeti ve taht hırsının mantığı, aristokrasi ve Kilise'nin eski konumuna dönmesine yol açarak Devrim'in temel ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalma girişimine rağmen, devrim karşıtı bir ortam yarattı.[253] Romantik akım, Concordat'nın[254] sonuçlanması ve bununla ilişkili dinî röne-

---

252 "Yeteneklilere uygun kariyer." (ç.n.)

253 LOUIS MADELIN: *La Contre-Révolution et la Révolution* (*Devrim ve Karşı Devrim*), 1935, s. 329.

254 "Anlaşma." Napolyon'un Katolik Kilisesi ile uzlaşarak 1801'de Vatikan'la imzaladığı anlaşma. Buna göre papa, yeni rejimi tanıyarak Kilise toprakları üzerinde hak iddia

sansla muazzam bir ivme kazandı. Romantizm, Chateaubriand'ın çalışmasında Katolik canlanma fikri ve monarşist eğilimlerle zaten kol kola gidiyordu. Concordat'nın imzalanmasından bir yıl sonra ortaya çıkan, Fransız Romantizminin ilk temsili eseri "Génie du Christianisme" [Hristiyanlığın Dehası], 18. yüzyıldaki edebi üretimin tamamından daha muazzam bir başarı yakaladı. Bütün Paris kitabı okudu ve "premier consul"[255] birkaç akşam bazı kısımlarını yüksek sesle okuttu. Kitabın ortaya çıkışı, ruhban sınıfı partisinin başlangıcını ve "philosophes" saltanatının sonunu işaret eder.[256] Girodet ile birlikte Romantik-dinî tepki sanata yayılarak Klasisizmin çöküşünü hızlandırır. Devrim yıllarında sergilerde dinî içerikli hiçbir resim görülmemişti.[257] David ekolü, bu janra karşı tamamen olumsuz bir tavır alarak işe koyulmuştu. Ama Romantizmin yayılmasıyla birlikte dinî resimlerin sayısı arttı ve dinî motifler nihayet akademik Klasisizmi işgal etti.

Dinî rönesans, Konsüllük dönemindeki siyasi tepkiyle aynı zamanda başlar. O da Devrim'in tasfiyesinin bir parçasıdır ve egemen sınıf tarafından coşkuyla karşılanır. Ne var ki Napolyon macerasının ulusa dayattığı baskıcı fedakârlıkların yükü altında genel sevinç kısa sürede söner. Yeni bir askerî aristokrasinin yaratılması ve eski aristokrasiyle uzlaşma girişimleri de burjuvazinin keyfini önemli ölçüde kaçırır. Oysa ordu müteahhitlerinin, tahıl tüccarlarının ve spekülatörlerin altın günleri daha yeni başlamaktadır. Toplumda üstünlük kurma mücadelesinde burjuvazi, artık tam olarak eski devrimci burjuvazi olmasa da, her şeye rağmen galibiyetini sürdürür. Zaten Devrim sırasında peşine düştüğü hedefler hiçbir zaman genellikle söylendiği kadar fedakârca değildi. Varlıklı orta sınıf, Devrim'den çok önce devlete kredi sağlıyordu ve sarayın daimî kötü yönetimi göz önüne alındığında, devlet

etmekten vazgeçer. Karşılığında ruhban sınıfı maaşa bağlanır ve Hristiyanlık karşıtı hükümet politikaları bırakılır. (ç.n.)

255 "Başkonsül." (ç.n.)

256 Ibid., s. 162, 175.

257 JULES RENOUVIER: *Hist. de l'art pendant la Révol.* (*Devrim Sırasında Sanat Tarihi*), 1863, s. 31.

maliyesinin çöküşünden giderek daha çok korkmaya başladı. Yeni bir düzen için savaşıyorsa, asıl amacı, rantını garantiye almak olmalıydı. Bu durum, Devrim'in tüm sınıfların en zenginlerinden ve ayrıcalıklılarından biri tarafından gerçekleştirilmesindeki bariz çelişkiyi açıklar.[258] Bu, proletaryanın ve mülk sahibi olmayan küçük burjuvazinin değil, rantiyelerin ve ticaretle uğraşan müteahhitlerin, yani ekonomik büyümesinde feodal aristokrasinin ayrıcalıklarından rahatsız olan, ama hayati tehdit altında da olmayan bir sınıfın devrimiydi.[259] Ama Devrim, işçi sınıfının ve orta sınıfın alt katmanlarının yardımıyla yapıldı ve onların yardımı olmadan pek başarılı olamazdı. Öte yandan burjuvazi amaçlarına ulaşır ulaşmaz, eski silah arkadaşlarını yarı yolda bırakarak ortak zaferin meyvelerinden yalnızca kendi yararlanmak istedi. Sonunda, yurttaşlık haklardan yoksun bırakılmış tüm sınıflar ve tüm ezilenler, birçok başarısız isyan ve başkaldırıdan sonra toplumun radikal ve kalıcı bir yeniden inşasına yol açan ilk Devrim'in zaferinden yine de yararlandı. Ne var ki olayların artçıl etkisi hiç de cesaret verici değildi. Devrim henüz sona ermemişti ki, sınırsız bir hayal kırıklığı insanların ruhlarını ele geçirdi. İyimser Aydınlanma felsefesinden geriye tek bir iz kalmamıştı. 18. yüzyıl liberalizmi, özgürlük ve eşitliğin özdeşliği fikrine dayanıyordu. Liberal iyimserliğin kökeninde, bu eşitliğe olan inanç vardı ve devrim sonrası dönemin karamsarlığının kaynağı, iki fikrin uyumluluğuna olan inancın yitirilmesiydi.

Liberal düşüncenin zaferinin en çarpıcı işareti, aklı baskı, kısıtlama ve düzenleme çabasının Devrim sonrasına kadar felç edici bir etki olarak hissedilmemesidir. O zamana dek sanatın en büyük başarıları genelde en katı despotizmle bağlantılıydı. Şimdi ise otoriter bir kültür oluşturmaya yönelik tüm girişimler yenilmez bir direnişle karşılaşmaktadır. Devrim, insanın yarattığı hiçbir kurumun değiştirilemez olmadığını göstermişti. Sanatçıya dayatı-

---

258 JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie franç.* (*Fransız Burjuvazisi*), 1934, s. 396.

259 ÉTIENNE FAJON: "The Working Class in the Revolution of 1789 (1789 Devrimi'nde İşçi Sınıfı")" ile karşılaştırınız. *Essays on the French Revolution*'ın (*Fransız Devrimi Üzerine Makaleler*) içinde, (Ed.) T. A. Jackson, 1945, s. 121.

lan her fikir, daha yüce bir normu temsil etme iddiasını yitirmişti; tüm zorlamalar sanatçıda yalnızca şüphe uyandırıyordu. Düzen ve disiplin ilkeleri ufuk açısı özelliklerini yitirdi ve bundan böyle –evet, gerçekten de ancak bundan sonra– özgür düşünce sanatsal ilham kaynağı oldu. Napolyon, verdiği ödül, hediye ve ayrıcalıklara rağmen, sanatçı ve yazarlarını önemli bir şeyler başarmaya teşvik edemedi. Çağının asıl üretken yazarları, Madam de Staël ve Benjamin Constant gibi insanlar, muhalifler ve yabancılardı.[260]

İmparatorluğun sanat alanındaki en önemli başarısı, Aydınlanma ve Devrim'in üretici ve tüketici arasında yarattığı ilişkileri istikrara kavuşturmasıydı. 18. yüzyılda ortaya çıkan orta sınıf kamuoyu güçlenmişti, artık plastik sanatlarla ilgilenen bir grup olarak da başrol oynuyordu. 17. yüzyıl Fransız edebiyatının okur kitlesi birkaç bin kişiden ibaretti; Voltaire'in tahminine göre sayıların iki ila üç bin arasında olan bir amatör ve sanat erbabı grubuydu.[261] Elbette bu, söz konusu kitlenin yalnızca bağımsız sanatsal değerlendirme ve sağlam bir kalite anlayışına sahip insanlardan oluştuğu anlamına değil, sadece üyelerinin belli, genellikle oldukça sınırlı bir alan içinde değerliyi değersizden ayırabilmelerini sağlayan bazı estetik ölçütlere sahip oldukları anlamına geliyordu. Plastik sanatlar seyircisi, doğal olarak, edebiyat okurundan daha da sınırlı olup tamamen koleksiyoner ve uzmanlardan oluşuyordu. Artık bütünüyle bu tür uzmanlardan oluşmayan bir sanat topluluğu, ancak Poussinciler ve Rubensçiler arasındaki tartışmanın başladığı dönemde ortaya çıktı[262] ve ancak 18. yüzyılda resimlerle satın almayı düşünmeksizin ilgilenen insanları da kucakladı. Bu gelişim eğilimi, 1699 Salonu'ndan sonra giderek daha belirgin hâle gelir. 1725'te Mercure de France, Salon'da hayranlık uyandıran, öven, eleştiren ve kusur arayan her sınıf ve her yaştan muazzam bir kitlenin görüldüğünü zaten bildirmektedir.[263] Dönemin gazete haberlerine bakılırsa, eşi benzeri görülmemiş bir kalabalık var-

260 PETIT DE JULLEVILLE, op. cit., VII, s. 110.
261 HENRI PEYRE: *Le Classicisme franç.* (*Fransız Klasisizmi*), 1942, s. 37.
262 A. DRESDNER, op. cit., s. 128.
263 Ibid., s. 128-129.

dır ve çoğu kişi sırf Salonları gezmek moda olduğu için orada olmayı istemiş olsa bile, ciddi sanatseverlerin sayısı da artmıştır. Bu, özellikle yeni bir yığın sanat yayını, sanat dergisi ve röprodüksiyon tarafından belirtilir.[264]

Uzun zamandır toplumsal ve edebi yaşamın merkezi olan Paris, şimdi Avrupa'nın sanat başkentine dönüşür ve Batı Avrupa'nın sanat yaşamında Rönesans'tan bu yana İtalya'nın oynadığı rolü bütünüyle devralır. Roma'nın Klasik sanat çalışmalarının merkezi olmaya devam ettiği doğrudur. Ama Paris, insanların modern sanat eğitimi almak için gittikleri yerdir.[265] Ne var ki artık tüm eğitimli dünyayı meşgul eden Paris sanat hayatı, en etkili itici gücünü Salon ile sınırlı olmayan sanat sergilerinden almaktadır. Daha önceki dönemlerde de İtalya ve Hollanda'da sergiler açılmıştı, ama sergilerin sanatsal etkinlikte vazgeçilmez bir unsur hâline gelmeleri ancak 17. ve 18. yüzyıl Fransa'sında gerçekleşir.[266] Sanat sergileri düzenli olarak 1673'ten sonra, yani azalan devlet desteğinin Fransız sanatçıları alıcı aramaya zorlamasıyla açılmaya başladı. Salon'da sadece Akademi üyelerinin eser sergilemelerine izin vardı. Akademisyen olmayanlar yapıtlarını, Aziz Luka Loncası'nın çok daha az seçkin olan "Akademi"sinde ya da "Exposition de la Jeunesse"de[267] halka göstermek zorundaydılar. Devrim, 1791 yılında Salon'u tüm sanatçılara açana kadar bu ayrılıkçı sergilerden çok sayıda gerçekleşmedi. Bu tarihten sonra, huzursuz ve ilham verici karakterini Salon sergilerinin yanı sıra birçok özel sergi ile atölye ve öğrenci sergilerinden alan sanatsal yaşam daha düzenli ve sağlıklı, ama aynı zamanda daha az canlı ve daha az ilginç hâle geldi.

Devrim, Akademi diktatörlüğünün ve sanat piyasasının saray, aristokrasi ve yüksek finans tarafından tekelleştirilmesinin sonu anlamına geliyordu. Sanatın demokratikleşmesine engel olan eski bağlar gevşedi, Rokoko toplum ve kültürüyle birlikte yok ol-

---

264 ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France* (*Fransa'da Sanat Öğretileri*), 1909, s. 186.—F. BENOIT, op. cit., s. 133.

265 A. DRESDNER, op. cit., s. 180.

266 Ibid., s. 150.

267 "Gençler Sergisi." (ç.n.)

du. Bununla birlikte sık sık öne sürüldüğü üzere, kültürün anahtarlarını elinde bulunduran ve "sağlam beğeni"yi temsil eden tüm seyirci katmanlarının bir gecede ortadan kaybolduğunu iddia etmek doğru değildir. Devrimden çok önce, sanat yaşamına geniş kapsamlı katılımının sonucunda orta sınıf, duyduğu derin tiksintiye rağmen, belli bir gelişim sürekliliğine sahipti. Sanat yaşamında eşi benzeri görülmemiş bir demokratikleşmenin, yani yalnızca bir büyümenin değil, aynı zamanda seyirci kitlesinin eşitlenmesinin de gerçekleştiği doğrudur. Ama bu eğilim bile Devrim'den önce başlamıştı. *Güzellik ve Beğeni Üzerine Düşünceler* [Thoughts on Beauty and on Taste, 1765] adlı eserinde Mengs, güzelin çoğunluğa hitap eden şey olduğunu çoktan iddia etmişti. Devrim'den sonra gün ışığına çıkan gerçek değişim şuydu: Eski seyirci kitlesi, sanatın gündelik yaşamında doğrudan bir işlevi yerine getirdiği bir sınıfı temsil ediyordu; bir yandan bu sınıfın toplumun alt kesimlerinden uzaklığını, diğer yandan saray ve hükümdarla olan dostluğunu dile getirdiği biçimlerden biriydi. Oysa yeni seyirci kitlesi, estetik ilgi alanları olan amatör gruplardan birine dönüştü. Bu yeni kitle için sanat, özgür seçim ve değişen zevklerin nesnesi oldu.

Yasama Meclisi, Akademi'nin ayrıcalıklarını 1791 gibi erken bir tarihte kaldırıp tüm sanatçılara Salon'da eser sergileme hakkı verdikten iki yıl sonra Akademi tamamen lağvedildi. Kararname, sanat alanında feodal imtiyazların feshedilip demokrasinin uygulanmasına karşılık geliyordu. Ama bu gelişim de buna karşılık gelen toplumsal gelişim gibi, Devrim'den önce başlamıştı. Akademi, tüm liberaller tarafından hep muhafazakârlığın özü olarak görülmüştü. Oysa özellikle 17. yüzyılın sonundan beri, lanse edildiği kadar bağnaz ve erişilmez değildi. Nitekim üyeliğe kabul sorununun 18. yüzyılda hayli özgürce ele alındığı iyi bilinen bir gerçektir. Sadece Salon'da sergi açma hakkının Akademi üyeleriyle sınırlandırılması kuralına uyuluyordu. Ama David'in liderliğindeki 150 ilerici sanatçının en çok mücadele ettiği şey de tam olarak bu uygulamaydı. Akademi aniden feshedildi, ama onu ikame edecek bir şey bulmak çok daha zordu. David, daha 1793 gibi erken

bir tarihte, özel grup, sınıf ve ayrıcalıklı üyeleri olmayan özgür ve demokratik sanatçılar derneği "Commune des Arts"ı kurdu. Ama kurumun merkezinde yer alan kralcıların yıkıcı faaliyetleri nedeniyle ertesi yıl bu derneğin yerini "Société populaire et républicaine des Arts"a[268] bırakması gerekti. Görevi, lağvedilmiş Akademinin işlevlerini üstlenmek olan ilk gerçek devrimci dernekti bu. Ne var ki hiçbir anlamda bir Akademi değil, mevki ve görev gözetmeksizin herkesin üye olabileceği bir kulüptü. Aynı yıl, aralarında David, Prudhon, Gérard ve Isabey'nin de olduğu ve ünlü üyeleri sayesinde büyük prestij kazanan "Club revolutionnaire des Arts"[269] ortaya çıktı. Bütün bu dernekler doğrudan "Kamu Eğitimi Komitesi"ne bağlıydı ve Konvansiyon, Refah Komitesi ve Paris Komünü'nün himayesi altındaydı.[270] Akademi öncelikle, yalnızca sergi tekelinin sahibi olarak bastırıldı; bir süre eğitim tekelinden faydalanmaya devam ederek nüfuzunu büyük ölçüde korudu.[271] Bununla birlikte çok geçmeden yerini "Resim ve Heykel Teknik Okulu" aldı ve sanat eğitimi özel okullarda ve akşam sınıflarında verilmeye başlandı. Ayrıca liselerin (*écoles centrales*) müfredatlarına desen dersi de dâhil edildi. Ne var ki muhtemelen hiçbir şey, sanat eğitiminin demokratikleşmesine müzelerin oluşumu ve yaygınlaşması kadar katkıda bulunmamıştır. Devrim'e kadar, İtalya'ya seyahat edecek durumda olmayan sanatçıların, ünlü ustaların eserlerinin çoğunu görme şansları çok azdı. Yapıtlar çoğunlukla kralın ve büyük koleksiyonerlerin özel galerilerinde tutuluyordu ve halka açık değildi. Devrim her şeyi değiştirdi. 1792'de Konvansiyon, Louvre'da bir müze oluşturmaya karar verdi. Burada, atölyelerin hemen yakınında, genç sanatçılar bundan böyle her gün büyük sanat eserlerini inceleyip kopyalayabilirlerdi. Nitekim tam da burada, Louvre galerilerinde, ustalarının öğretilerini en iyi şekilde sonuçlandırdılar.

---

268 "Halkçı ve Cumhuriyetçi Sanat Topluluğu." (ç.n.)

269 "Devrimci Sanatlar Kulübü." (ç.n.)

270 JOSEPH BILLIET: "The French Revol. and the Fine Arts ("Fransız Devrimi ve Güzel Sanatlar")". *Essays on the French Revolution*'ın (*Fransız Devrimi Üzerine Makaleler*) içinde, (Ed.) T. A. Jackson, 1945, s. 203.

271 F. ENOIT, op. cit., s. 180.

9 Thermidor'dan sonra sanat alanında da otorite ilkesi yavaş yavaş yeniden yürürlüğe kondu ve sonunda Güzel Sanatlar Akademisi'nin yerini Enstitü'nün IV. bölümü aldı. Reformu gerçekleştiren anti-demokratik ruhun en karakteristik özelliği, eski Akademi'nin 150 üyesi varken, yenisinin sadece 22 üyeye sahip olmasıdır. Yine de David, Houdon ve Gérard Akademi'ye üyeydiler ve kurum kısa süre sonra eski otoritesini yeniden elde etti. Elbette tüm sanatçılar, Devrim'le olan ilişkilerini gözden geçirdi, ama bu hiçbir zaman tamamen tek tip bir ilişki olmadı. Bazı sanatçılar en başından beri dürüst ve samimi devrimcilerdi. Yalnızca David gibi karısının parasını son çare olarak gören ve sanat piyasasının anlık vaziyeti hakkında endişelenmek zorunda olmayanlar değil, olayların beklenmedik yönde gelişmesiyle finansal açıdan mahvolmuş, ama yine de Devrim'e sadık kalan Fragonard gibi adamlar da vardı. Söz gelimi soylu müşterileriyle ülkeyi terk eden Madam Vigée-Lebrun gibi sanatçılar arasında da inanmış karşı devrimcilerin bulunduğunu söylemeye gerek yoktur. Ne var ki çoğu, sağda olduğu kadar solda da, duruma göre siyasi göçmenlerin ya da devrimcilerin yanında yer alan yol arkadaşlarıydı. Bir bütün olarak sanatçılar, Devrim'in tehdidi altında olduklarını derinden hissediyorlardı. Göç, onları en zengin ve en yetkin alıcılarından mahrum bıraktı.[272] Göçmenlerin sayısı günden güne arttı ve geride kalan eski seyirci kitlesi, sanat eseri satın alacak durumda ya da ruh hâlinde değildi. Çoğu sanatçı, başlangıçta korkunç bir yoksunluğa maruz kaldı, bu yüzden Devrim konusunda her zaman coşkulu hissedememeleri şaşırtıcı değildi. Yine de bu kadar çok sayıda sanatçı Devrim'in yanında yer aldıysa bunun nedeni, genellikle hizmetkâr olarak görüldükleri eski rejim sırasında kendilerini aşağılanmış ve sömürülmüş hissetmeleridir. Devrim bu durumun sonu demekti ve sonuçta onlara maddi tazminat da sağladı. Çünkü hükümetin sanata artan ilgisi bir yana, sanatla ilgilenen insan sayısı da arttı ve birdenbire ünlü sanatçıların eserlerine yoğun ilgi gösteren yeni

272 M. DREYFOUS, op. cit., s. 155.

bir kitle ortaya çıktı.[273] Devrim sırasında Salon'a katılım hiç de azalmadı, aksine arttı. Müzayedelerdeki sanat eserlerinin fiyatları, kısa sürede Devrim öncesinde olduğu kadar yükseldi, hatta İmparatorluk döneminde daha da fırladı.[274] Sanatçı sayısı arttı; eleştirmenler zaten çok fazla sanatçı olduğundan şikayetçiydiler. Sanatsal yaşam, Devrim'in şokunu çabuk –çok çabuk– atlatmıştı. Sanat makinesi, yeni bir sanat ortaya çıkmadan önce normale döndü. Eski kurumlar diriltildi, ama onları diriltenlerin kendilerine ait hiçbir estetik ölçütü, hatta onlara sahip olma cesaretleri bile yoktu. Bu, devrim sonrası dönemin sanatsal çöküşünü ve Romantizmin Fransa'da görülmesi için neden bir yirmi yıl daha geçmesi gerektiğini açıklar.

273 F. BENOIT, op. cit., s. 132.
274 Ibid., s. 134.

6
ALMAN ROMANTİZMİ VE BATI ROMANTİZMİ

19. yüzyıl liberalizmi, Romantizmi Restorasyon ve gericilikle özdeşleştirdi. Bu vurgunun özellikle Almanya'da haklı bir nedeni olabilir, ama fikir genel olarak tarihsel sürece ilişkin yanlış bir anlayışa yol açtı; akademisyenler, Alman ve Batı Romantizmi arasında ayrım yapıp birini gerici, diğerini ilerici eğilimlerden türetmeye başlayana kadar da düzeltilmedi. Sonunda ortaya çıkan tablo kesinlikle gerçeğe çok daha yakındı, ama yine de olgular hatırı sayılır biçimde basite indirgenmişti. Çünkü politik bakış açısından, Romantizm formlarından ne biri ne de öteki açık ve tutarlıydı. Sonunda, gerçek duruma uygun olarak, hem Alman hem de Fransız ve İngiliz Romantizminde erken ve sonraki aşama arasında, birinci ve ikinci kuşağın Romantizmi arasında bir ayrıma gidildi. Almanya ve Batı Avrupa'da gelişimin farklı yönlerde seyrettiği ve Alman Romantizminin başlangıçtaki devrimci tavrından gerici bir bakış açısına, Batı Romantizminin ise monarşist-muhafazakâr bir bakış açısından liberalizme yöneldiği tespit edildi. Duruma ilişkin bu açıklama özünde doğruydu, ama Romantizmi tanımlama görevi konusunda bilhassa verimli olmadı. Romantik akımın ayırt edici özelliği devrimci ya da devrim karşıtı, ilerici veya gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki konuma da diyalektik olmayan, hayalî ve irrasyonel bir yoldan ulaşmasıydı. Evrimci coşkusu, muhafazakârlığı kadar, dünyanın gidişatına dair cehaletinden de kaynaklanıyordu. "Devrim, Fichte ve Goethe'nin Wilhelm Meister'ına" duyduğu coşku da –Kilise'ye ve kraliyete, şö-

valyeliğe ve feodalizme çılgınca bağlılığı gibi– aynı derecede içten, tarihsel meselelerin ardındaki asıl itici gücü kavramaktan uzaktır. Entelijansiya, Fransa'da bile gerçekçi düşünmeyi ve davranmayı başkalarına bırakmamış olsaydı, belki de olaylar farklı bir yönde seyredebilirdi. Her yerde –tıpkı bir Karşı-Devrim ve Restorasyon Romantizmi olduğu gibi– bir Devrim Romantizmi vardı. Dantonlar ve Robespierreler de en az, Chateaubriandlar ve de Maistres, Goerres ve Adam Müllerler kadar gerçekçi olmayan dogmatiklerdi. Friedrich Schlegel gençliğinde nasıl Fichte, Wilhelm Meister ve Devrim coşkusuyla bir Romantikse, yaşlılığında da Metternich ve Kutsal İttifak'a yönelik ilgisiyle Romantikti. Ama Metternich, muhafazakârlığına ve gelenekçiliğine rağmen Romantik değildi; tarihselcilik, kralcılık ve klerikalizm[275] mitini pekiştirmeyi edebiyatçılara bıraktı. Realist, ne zaman kendi çıkarları için savaştığını, ne zaman başkalarının çıkarlarına taviz verdiğini bilen biridir. Diyalektikçi ise herhangi bir verili andaki tarihsel durumun birbirinden farklı tek bir şeye indirgenemez güdü ve görevler karmaşasından oluştuğunun farkında olan kişidir. Geçmişi takdir etmesine rağmen Romantik, kendi zamanını tarihsel ve diyalektik olmayan bir şekilde yargılar; geçmiş ve gelecek arasında durduğunu, durağan ve dinamik unsurların çözülmez bir çatışmasını temsil ettiğini kavramaz.

Goethe'nin, Romantizmin hastalık ilkesini cisimleştirdiği tanımı –söylendiği şekliyle kabul edilmesi pek mümkün olmayan bir hüküm– modern psikolojinin ışığında yeni bir önem ve onaylama kazanır. Çünkü Romantizm aslında gerilim ve çatışmayla dolu bir durumun yalnız bir yanını görüyorsa, tarihin diyalektiğinde her zaman yalnızca tek bir etkeni göz önünde bulundurup bunu diğerine karşı vurguluyorsa ve son olarak böyle bir tek yanlılık, bu denli abartılı bir telafi etme çabası ruhsal dengesizliği ele veriyorsa, o hâlde Romantizm haklı olarak "marazi" olarak adlandırılabilir. İnsan rahatsızlık duymuyor ve korkmuyorsa, neden bir

---

275 Siyasal ve sosyokültürel meselelerde Kilise temelli liderlik; din adamlarının görüşünün uygulanması. (ç.n.)

şeyleri abartıp çarpıtsın? "Şeyler ve eylemler neyse, odur; sonuçları da ne olacaksa, öyle olacaktır. O zaman neden aldatılmak isteyelim ki?" der Piskopos Butler ve böylece her türlü yanılsamaya karşı olan dingin ve "sağlıklı" 18. yüzyıl gerçeklik anlayışının en iyi tanımını verir.[276] Bu gerçekçi bakış açısından, Romantizm her zaman Nietzsche'nin Wagner'e ithafen söylediği gibi, "antitezleri antitez olarak kavramak istemeyen" ve derin bir şüphe duyduğu şey hakkında avazı çıktığı kadar haykıran bir yalan, bir kendini kandırma gibi görünür. Geçmişe kaçış, Romantik gerçek dışılığın ve yanılsamacılığın yalnızca bir biçimidir. Geleceğe, Ütopya'ya yönelik bir kaçış da vardır. Romantiğin tutunduğu şey son tahlilde önemsizdir; esas olan, onun şimdiki zamana ve dünyanın sonuna karşı hissettiği korkudur.

Romantizm sadece çığır açıcı bir öneme sahip değildi, kendi öneminin de farkındaydı.[277] Avrupa düşünce tarihindeki en belirleyici dönüm noktalarından birini temsil ediyordu ve tarihsel rolünün tamamen bilincindeydi. Gotik'ten bu yana, duyarlılığın gelişimi bundan daha güçlü bir saikle ilerlememiş, sanatçının duygularının ve bireysel eğiliminin çağrısına uyma hakkı muhtemelen hiç bu kadar kesin biçimde vurgulanmamıştı. Rönesans'tan bu yana istikrarlı bir şekilde ilerleyerek Aydınlanma ile tüm uygar dünyada hâkim bir konuma sahip olan rasyonalizm, tarihinin en acı yenilgisini yaşadı. Orta Çağ'ın doğaüstücülük ve gelenekçiliğinin çöküşünden beri akıl, uyanıklık ve zihnin ciddiyetinden, öz denetim isteği ve kapasitesinden hiç bu kadar küçümsemeyle söz edilmemişti. Wordsworth'ün kontrolsüz duygusallığıyla hiçbir şekilde uyuşmayan Blake'in bile söylediği üzere "Arzularını dizginleyenler bunu, arzuları dizginlenecek kadar zayıf olduğu için yaparlar." Bilimin ve uygulamalı konuların bir ilkesi olarak rasyonalizm, kısa sürede Romantik saldırıdan kurtuldu, ama Avrupa sanatı "Romantik" kaldı. Romantizm yalnızca, ulusları birbiri ardına

---

276 Alıntının kaynağı F. L. LUCAS: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (*Romantik İdealin Yükselişi ve Düşüşü*), 1937, s. 36.

277 "Çığır açan bilinç" kavramı için KARL JASPERS: *Die geistige Situation der Zeit* (*Zamanın Ruhani Durumu*), 1932, 3. baskı, s. 7 ff ile karşılaştırınız. (ç.n.)

ele geçirip sonunda Rusya ve Polonya'da da İngiltere ve Fransa'daki kadar anlaşılır bir evrensel edebi dil yaratan evrensel bir Avrupa hareketi değildi. Aynı zamanda Gotik'in natüralizmi veya Rönesans'ın Klasisizmi gibi, sanatın gelişiminde kalıcı bir unsur olarak kalan eğilimlerden biri olduğunu da kanıtladı. Aslında modern sanatın hiçbir ürünü, modern insanın hiçbir duygusal dürtüsü, hiçbir izlenim ya da ruh hâli yoktur ki, incelik ve çeşitliliğini Romantizmden doğan duyarlılığa borçlu olmasın. Modern sanatın tüm coşku, anarşi ve şiddeti; sarhoş, dili dolanan lirizmi; dizginsiz, acımasız gösterişliği ondan türer. Bu öznel ve benmerkezci tutum bizim için o kadar doğal, o kadar kaçınılmaz hâle gelmiştir ki, soyut bir düşünce dizisini bile duygularımızdan bahsetmeden yeniden üretmek bize imkânsız gelir.[278] Entelektüel tutku, aklın coşkusu, rasyonalizmin sanatsal üretkenliği öyle unutulmuştur ki, Klasik sanatı ancak Romantik bir duygunun ifadesi olarak anlayabiliriz. "Seuls les Romantiques savent lire les ouvrages classics, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement" der Marcel Proust.[279]

19. yüzyılın tamamı sanatsal olarak Romantizme bağlıydı, ama Romantizm hâlâ 18. yüzyılın ürünüydü ve hiçbir zaman geçici ve tarihsel açıdan problematik karakterini kaybetmedi. Batı Avrupa birkaç başka –benzer ve daha ciddi– kriz atlatmıştı, ama gelişiminde bir dönüm noktasına ulaştığını hiç bu kadar hissetmemişti. Bu, bir neslin kendi tarihsel arka planına karşı eleştirel bir tavır takınıp geleneksel kültür kalıplarını –bunlar hayata dair kendi bakış açısını ifade etmekte yetersiz kaldığı için– ilk reddedişi değildi. Önceki nesillerde de yaşlanma duygusu ve yenilenme arzusu hasıl olmuştu, ama hiçbirinin aklına kendi kültürünün anlam ve varlık nedenini sorunsallaştırıp kendi düşünce şeklinde hakkı olup olmadığını ve kültürel zincirde gerekli bir halkayı temsil edip etmediğini sormak gelmemişti. Romantik yeniden doğuş hissi ye-

---

278 G. LANSON, op. cit., s. 943.

279 MARCEL PROUST: *Pastiches et mélanges* (*Pastişler ve Seçme Yazılar*), 1919, s. 267. "Sadece Romantikler Klasik eserleri okuyabilirler, çünkü onları yazıldığı gibi, Romantik biçimde okurlar." (ç.n.)

ni değildi; Rönesans bunu zaten deneyimlemişti. Hatta Orta Çağ bile, Antik Roma temaları olan yenilenme fikri ve diriliş tahayyüllerini kurcalamıştı. Ama hiçbir nesil, önceki çağların varisi ve torunu olduğu bilincini böyle sahiplenmemiş, hiçbiri geçmiş bir çağ ve kayıp bir kültürü tekrar edip yeni bir hayata uyanmayı bu kadar arzulamamıştı. Romantikler tarihte sürekli anı ve paralellik arar ve en büyük ilhamlarını geçmişte gerçekleştiğine inandıkları ideallerden alırlar. Ne var ki Orta Çağ'la ilişkileri, Klasisist Antikite anlayışına tam olarak karşılık gelmez, çünkü Klasisizm sadece Yunanları ve Romalıları örnek alır. Oysa Romantizmde geçmişle bağlantılı olarak hep bir "déjà vécu"[280] hissi vardır, geçmiş zamanı daha önceki bir varoluşmuş gibi hatırlar. Ama bu duygu kesinlikle, Romantizmin Orta Çağ ile Klasisizmin Klasik Antikite'yle olduğundan daha fazla ortak noktası olduğunu göstermez, hatta tam tersini kanıtlar. "Bir Benedikten Orta Çağ çalışırken" diye okuruz, yeni ve son derece zekice bir Romantizm analizinde, "bunun ne işine yarayacağını ve insanların Orta Çağ'da daha mutlu ve dindar bir hayat yaşayıp yapamadıklarını kendine sormuyordu. Bir inanç ve dinî örgütlenme sürekliliği içinde bulunduğundan, tüm inancın sarsılıp sorgulanmaya açık hâle geldiği bir devrim yüzyılında, dine karşı Romantik bir yaşam sürmekten daha eleştirel bir tavır alabilirdi."[281] Romantik tarih deneyiminin, bugüne ilişkin psikotik bir korku ve geçmişe kaçma girişimini ifade ettiği açıktır. Ama hiçbir psikoz bundan daha verimli olmamıştır. Romantizm, tarihsel duyarlılık ve basiretini, ilişki anlayışını, ne kadar dolaylı ve yorumlanması ne kadar zor olursa olsun ona borçludur. Bu aşırı duyarlılık olmasaydı, kültürün büyük tarihsel süreklilikleri yeniden kurmayı, modern kültür ile Klasik Antikite arasındaki sınırı çizmeyi, Hristiyanlıkta Batı tarihindeki büyük ayrım çizgisini görmeyi ve Hristiyanlıktan kaynaklanan tüm bireyci, yansıtıcı ve problematik kültürlerin ortak "Romantik" doğasını keşfetmeyi başaramazdı.

---

280 "Zaten yaşandı." (ç.n.)

281 JOSEPH AYNARD: "Comment définir le romantisme? ("Romantizm Nasıl Tanımlanır?")," *Revue de litt. comparée*, 1925, vol. V, s. 653.

Romantizmin tarihsel bilinci, Romantiklerin düşüncesine egemen olan şimdiki zamanın anlamının sürekli sorgulanması olmadan, 19. yüzyılın tüm tarihselciliği ve insan aklının tarihindeki en derin devrimlerden biri imkânsız olurdu. Herakleitos ve Sofistlere, skolastik felsefenin nominalizmi ve Rönesans'ın natüralizmine, kapitalizmin dinamik yaklaşımına ve 18. yüzyılda tarih biliminin ilerlemesine, Romantizmin ortaya çıkışına rağmen Batı'nın dünya görüşü esasen durağan, Parmenidesçi ve tarih dışıydı. İnsan kültüründeki en önemli etkenler, doğal ve doğaüstü dünya düzeninin ilkeleri, ahlak ve mantık yasaları, hakikat ve adalet idealleri, insanın kaderi ve toplumsal kurumların amacı, zamansız bir yetkinlik ya da doğuştan gelen fikirler olarak taşıdıkları önem bakımından temelde açık ve değişmez kabul edilmişti. Bu ilkelerin değişmezliğiyle ilgili, tüm değişim, tüm gelişim ve farklılaşma konuyla ilgisiz ve gelip geçici görünüyordu. Tarihsel zaman aracıyla meydana gelen her şey, sanki şeylere sadece yüzeysel olarak temas ediyordu. İnsan ve toplumun doğası ancak Devrim ve Romantik akımdan itibaren özünde evrimsel ve dinamik görünmeye başlar. Hem bizim hem de kültürümüzün sonsuz bir akış ve mücadele içinde olduğumuz fikri, entelektüel yaşantımızın sadece geçici karaktere sahip bir süreç olduğu mefhumu, Romantizmin keşfidir ve onun günümüz felsefesine en önemli katkısını temsil eder.

"Tarihsel anlayış"ın Erken Romantizmde sadece canlı ve hareketli bir olgu olmakla kalmayıp çağın entelektüel gelişiminde itici bir güç olduğu da iyi bilinen bir gerçektir. Aydınlanma'nın yalnızca Montesquieu, Hume, Gibbon, Vico, Winckelmann ve Herder gibi tarihçileri üreterek kültürel değerlerin açıklanmış kaynağına karşılık tarihsel olanı vurgulamakla kalmadığı, aynı zamanda bu değerlerin göreliliğine dair de hâlihazırda bir sezgiye sahip olduğunu biliyoruz. Her hâlükârda, çağın estetiği için birkaç eş değer güzellik türü olduğu, güzellik kavramlarının hayatın fiziksel koşulları kadar çeşitli olduğu ve "Çinli tanrıda bir mandarininki[282] kadar

282 Çin İmparatorluğu'nun yüksek memuriyetinde bulunan dokuz rütbeden herhangi birine mensup kimse. (ç.n.)

okkalı bir göbek olduğu" bilinen bir gerçekti.[283] Ama bu kavrayışlara rağmen Aydınlanma tarihi felsefesi, tarihin değişmez bir Aklın gelişimini ortaya koyduğu ve tarihsel gelişimin daha en başında fark edilebilir sabit bir hedefe doğru ilerlediği fikrine dayanıyordu. Dolayısıyla 18. yüzyılın tarihsel olmayan karakteri, tarihe ilgi eksikliğinde ya da insan kültürünün tarihsel karakterini tanıyamamada değil, tarihsel gelişimin doğasını yanlış anlayarak onu düz bir süreklilik arz eden bir tarihsel süreç olarak düşünmesinde kendini gösterdi.[284] Friedrich Schlegel ve Novalis, tarihsel ilişkilerin mantıksal bir yapıya sahip olmadığını ve "felsefenin temelde tarih karşıtı olduğunu" fark eden ilk kişilerdir. Özellikle de tarihsel yazgı diye bir şey olduğu ve "tam olarak kimsek oyuz, çünkü belli bir tür geçmişe bakıyoruz" içgörüsü, Romantizmin başarısıdır. Bu tür düşünceler ve yansıttıkları tarihselcilik, Aydınlanma'ya kesinlikle yabancıydı. İnsan aklının, siyasi kurumların, hukukun, dilin, dinin ve sanatın doğasının ancak tarihleri temelinde anlaşılabilir olduğu ve tarihsel yaşamın bu yapıların en saf ve en temel hâliyle cisimlendiği alanı temsil ettiği fikri Romantik akımdan önce hayal edilemezdi. Ne var ki bu tarihselciliğin gittiği doğrultu belki de en çarpıcı biçimde Ortega y Gasset'in ona verdiği paradoksal açıdan abartılı formülleştirmede görülür: "İnsan doğası diye bir şey yoktur, insanın sahip olduğu şey tarihtir."[285] Bu ilk bakışta hiç de cesaret verici gelmez. Ama burada da, tüm Romantik akımda olduğu gibi, iyimserlik ile karamsarlık, aktivizm ve kadercilik arasında ortada bir yerde duran ve her ikisine dâhil olabilecek ikircikli bir yaklaşımla karşı karşıyayızdır.

Romantizmin hermeneutik[286] sanatıyla, tarihsel benzerliklere bakışı ve tarihteki problematik ve tartışmalı olana karşı duyarlılı-

---

283 F. BENOIT, op. cit., s. 62-63.

284 ALBERT POETZSCH: *Studien zur fruehromant. Politik u. Geschichtsauffassung* (*Erken Romantik Politika ve Tarih Kavramları Üzerine Çalışmalar*), 1907, s. 62-63 ile karşılaştırınız.

285 ORTEGA Y GASSET: "History as a System ("Bir Sistem Olarak Tarih")," *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, (Ed.) R. Klibansky ve J. H. Paton, 1936, s. 313.

286 Yorumlama bilgisi ya da teorisi. (ç.n.)

ğıyla, onun tarihsel mistisizmini, tarihsel güçleri kişileştirerek mitolojikleştirilmesini, kısacası tarihsel olguların bağımsız ilkelerin işlev, tezahür ve cisimleşmelerinden başka bir şey olmadığı fikrini de miras aldık. Bu düşünme tarzı, çok aydınlatıcı ve anlamlı biçimde, "türümcü mantık"[287] olarak adlandırılmıştır[288] ve bu nedenle yalnızca soyut tarih anlayışına değil, böyle bir yöntemin içerdiği genellikle bilinçsiz metafiziğe de zaten dikkat çekilmiştir. Bu mantığa göre, isimsiz güçlerin egemen olduğu bir alan olarak tarih, ayrı tarihsel olgularda yalnızca eksik ifade edilen daha yüce fikirlerin alt katmanı şeklinde görünür. Bu Platoncu metafizik sadece halkın maneviyatında, ulusal edebiyatların halk destanı ve Hristiyan sanatına ilişkin güncelliğini çoktan yitirmiş Romantik teorilerde değil, hâlâ geçerli "sanatsal niyet" (Kunstwollen) kavramında bile ifadesini bulur. Çünkü Riegl bile bir dereceye kadar Romantiklerin ve onların tinsel tarih anlayışının etkisi altındadır. Bir çağın sanatsal yaklaşımını, çoğu zaman amaçları uğruna en güçlü direnişe rağmen tanınırlık kazanan ve bazen de destekçilerinin haberi bile olmaksızın, resmen gayriihtiyari başarılı olan etkin bir insanmış gibi tasavvur eder. Büyük tarihsel üslupları bağımsız bireyler, değiştirilemez ve karşılaştırılamaz, yaşayan ya da ölen, çöken ve yerini başka bir üsluba bırakan bireyler olarak görür. Değeri özgünlüğünde olan ve kendi standartlarına göre değerlendirilmesi gereken bu tür üslupsal olguların yakınlığı ve ardışıklığı olarak sanat tarihi kavramı, tarihsel güçleri kişileştirmesiyle bazı açılardan Romantik görüşün en saf örneğidir. Gerçekte, insan ruhunun en önemli ve kuşatıcı yaratımları, en başından itibaren nihai bir amaca yönelik bilinçli olarak istenmiş, doğrudan bir gelişimin sonucu değildir. Ne Homerosvari epik ve Attika tragedyası ne de Gotik mimari üslubu ve Shakespeare'in sanatı, tek tip ve açık bir sanatsal amacın gerçekleşmesini temsil eder. Bunlar sadece, zaman ve mekân tarafından koşullandırılmış özel ihtiyaç-

---

287 Bazı dinî veya felsefi sistemlerin kozmolojisindeki bir düşünce. Türüm, her şeyin ilk gerçeklik ya da ilkeden türetildiğini ifade eder. (ç.n.)

288 EMIL LASK: *Fichtes Idealismus u. die Geschichte* (*Fichte'nin İdealizmi ve Tarihi*), 1902, s. 56 ff., 83 ff.—ERICH ROTHACKER: *Einleitung i. d.Geisteswissenschaften* (*Beşerî Bilimlere Giriş*), 1920, s. 116-118 ile karşılaştırınız.

ların ve önceden var olan, çoğu zaman yabancı ve yetersiz araçların bir dizi tesadüfi sonucudur. Başka bir deyişle bunlar, asıl amaca yaklaştıkça uzaklaşan kademeli teknik yeniliklerin, bir anlığına ortaya çıkmış motiflerin, bazen altta yatan sanatsal sorunla hiçbir bağlantısı olmayan ani heves ve bireysel deneyimlerin ürünleridir. "Sanatsal niyet" teorisi, aslında tamamen tutarsız ve heterojen bir gelişimin nihai sonucu olan şeyi, öncü bir fikir olarak kabul eder. Ama "isimlerin olmadığı sanat tarihi" öğretisi bile, tam da etkili faktörler olarak gerçek kişilikleri sanatın gelişiminden dışladığı için, yalnızca tarihsel güçlerin kişileştirildiği bu hipostazın[289] bir biçimidir. Sanat tarihi böylece, kendi iç ilkesini izleyen bir süreç karakterini kazanır ve bağımsız sanatsal kişiliklerin başarısını, söz gelimi bir hayvan bedenindeki organların özgürleşmesi kadar hoş görmez. Tarihsel materyalizmle kültürel yapılarda asıl üretim araçlarının niteliğinden başka bir şeyin ifade edilmediği ve Romantiklerin, Riegl'in ve Wölfflin'in idealist yorumlarına göre ekonomik gerçekliğin "sanatsal niyet" ya da "içkin biçimsel yasa" kadar mutlak şekilde tarihte hüküm sürdüğü ima edilmek isteniyorsa, o zaman kişi, aslında çok daha karmaşık bir süreç olan şeyi hâlâ Romantikleştirip basitleştiriyor ve tarihsel materyalizmi, tarihin türümcü mantığının salt bir çeşitlemesine dönüştürüyordur. Tarihsel materyalizmin gerçek anlamı ve aynı zamanda tarih felsefesinin Romantik akımdan bu yana en önemli ilerlemesi, tarihsel gelişmelerin kökenlerinin biçimsel ilke, fikir ve varlıklarda ya da tarihin akışı içinde ortaya çıkıp temelde tarihsel olmayan doğalarında yalnızca "değişiklik" üreten tözlerde değil, tarihsel gelişimin, her unsurun hareket hâlinde olup sürekli anlam değişikliğine tabi kılındığı diyalektik bir süreci temsil etmesindedir, ki burada durağan, daima geçerli ve de tek yanlı olarak etkin hiçbir şey yoktur. Burada maddi ve düşünsel, ekonomik ve ideolojik tüm unsurlar kopmaz bir karşılıklı bağımlılık hâliyle birbirine bağlanmıştır. Yani zaman içinde, tarihsel olarak tanımlanabilir bir durumun bu etkileşimin sonucu olmadığı herhangi bir noktaya geri dönemeyiz. En primitif ekonomi bile hâli-

289 Bazı felsefe ve din kuramlarının dayandığı temellerden her biri. (ç.n.)

hazırda örgütlü bir ekonomidir. Ne var ki bu, bizim onu çözümlerken, entelektüel örgütlenme formlarının aksine kendi içlerinde bağımsız ve anlaşılabilir maddi ön koşullarla başlamamız gerektiği gerçeğini değiştirmez.

Kültürün tamamen yeniden yönlendirilmesiyle bağlantılı olan tarihselcilik, derin varoluşsal değişimlerin ifadesiydi ve toplumun temellerini sarsan bir altüst oluşa tekabül ediyordu. Siyasal devrim, sınıflar arasındaki eski engelleri kaldırmış, ekonomik devrim yaşamın hareketliliğini akla hayale gelmeyecek derecede yoğunlaştırmıştı. Romantizm, yeni toplumun ideolojisi ve artık mutlak değerlere inanmayan, göreliliğini ve tarihsel sınırlarını düşünmeksizin hiçbir değere inanamayan bir neslin dünya görüşünün ifadesiydi. Her şeyi tarihsel varsayımlara bağlı görüyordu, çünkü kendi kişisel kaderinin bir parçası olarak eskinin çöküşünü ve yeni kültürün yükselişini deneyimlemişti. Tüm toplumsal yaşamın tarihselliğine ilişkin Romantik farkındalık o kadar derindi ki, muhafazakâr sınıflar bile ayrıcalıklarını haklı çıkarmak için yalnızca tarihsel argümanlar üretebildiler ve iddialarını kıdeme ve ulusun tarihsel kültürüne sıkı sıkıya bağlı oldukları gerçeğine dayandırdılar. Ama tarihsel dünya görüşü, defalarca ileri sürüldüğü üzere, hiç de muhafazakârlığın yaratımı değildi. Muhafazakâr sınıflar onu yalnızca kendilerine mal ederek özel bir yönde, asıl amacına ters düşen bir yönde geliştirdiler. İlerici orta sınıf, toplumsal kurumların tarihsel kökeninde mutlak geçerliliğine karşı kanıtlar görürken, ayrıcalıklarını meşrulaştırma çabalarında "tarihsel hakları", geçmişleri ve önceliklerinden başka başvuracak bir şeyleri olmayan muhafazakâr sınıflar ise tarihselciliğe yeni bir anlam kazandırdı. Tarihsellik ile çağlar ötesi geçerlilik arasındaki antitezi gizleyerek onun yerine bir yanda tarihsel gelişim ile istikrarlı evrimin ürünü arasında bir antagonizma yarattı, diğer yanda bireysel ve rasyonel bir reform gerçekleştirdi. Buradaki antitez, zaman ile zamansızlık, tarih ile mutlak varlık, mevzuat ile doğal hukuk arasında değil, "organik gelişim" ile bireysel keyfîlik arasındaydı.

Tarih, kendi çağına göre farklılık gösteren, entelektüel ve maddi varlığı tehdit altındaki tüm toplumsal unsurların sığınağına, özel-

likle de şimdi sadece Almanya'da değil, Batı Avrupa ülkelerinde de umutlarının suya düştüğünü ve haklarından mahrum bırakıldığını hisseden entelijansiyanın sığınağına dönüşür. O zamana dek Alman entelektüellerinin kaderi olan siyasi gelişmeler üzerinde etkili olamama hâli, artık genel olarak tüm aydınların paylaştığı Avrupa çapında bir yazgıya dönüşür. Aydınlanma ve Devrim, bireyi abartılı umutlar beslemeye teşvik etmişti; aklın sınırsız egemenliğini, yazar ve düşünürlerin mutlak otoritesini vaat ediyor gibiydi. 18. yüzyılda, yazarlar Batı'nın entelektüel liderleri, reform hareketinin ardındaki dinamik unsurlardı; ilerici sınıflara rehberlik eden kişilik idealini somutlaştırmışlardı. Devrimin sonucu her şeyi değiştirdi. Artık Devrim'in kâh çok fazla şey yapmasından, kâh çok az şey yapmasından sorumlu tutuluyorlardı. Bu durgunluk ve zihinsel tutulma döneminde saygınlıklarını hiç koruyamadılar. Hâkim gerici güçlerle hemfikir olup onlara sadakatle hizmet ettiklerinde bile, 18. yüzyıl "philosophes"unun yaşadıkları tatmini hissetmiyorlardı. Çoğu, mutlak etkisizliğe mahkûm olduklarını düşünerek hayli gereksiz oldukları hissine kapıldı. Tüm hayal ve isteklerinin gerçekleştiği, fikir ile gerçeklik, benlik ile dünya, birey ile toplum arasındaki tüm gerilimleri dışladıkları bir geçmişe sığındılar. "Romantizmin kökleri dünyanın ıstırabına dayanır; bu yüzden bir halk ne kadar Romantik ve melankolikse, durumu da o kadar vahim olur" der, Alman Romantizminin liberal bir eleştirmeni.[290] Almanlar muhtemelen Avrupa'daki en mutsuz insanlardı. Ne var ki Devrim'den kısa süre sonra hiçbir Batılı –ya da en azından hiçbir halka mensup olmayan entelektüeller– kendi topraklarında kendilerini rahat ve güvende hissetmedi. Evsiz barksızlık ve yalnızlık duygusu yeni neslin temel deneyimi hâline geldi; tüm dünyaya bakışları bundan etkilenmişti. Bu duygu sayısız biçimler alıp bir dizi kaçma girişiminde ifadesini buldu; geçmişe dönüş bunlardan yalnızca en belirgin olanıydı. Ütopya'ya ve peri masalına, bilinç dışına ve fantastik olana, tekinsiz ve gizemli olana, çocukluğa ve doğaya, rüyalara ve deliliğe kaçış, hep-

290 ARNOLD RUGE: *Die wahre Romantik. Ges. Schriften* (*Hakiki Toplu Romantik Yazılar*), III, s. 134.—Alıntı CARL SCHMITT: *Politische Romantik*'ten (*Siyasi Romantizm*), 1925, 2. baskı, s. 35.

si aynı duygunun, aynı sorumsuzluk özleminin, ıstırap ve hayal kırıklığından arınmış bir hayatın kılık değiştirmiş ve az çok yüceltilmiş biçimleriydi. Hepsi 17. ve 18. yüzyıl Klasisizminin bazen korku ve öfkeyle, bazen de zarafet ve zekayla, ama hep aynı kararlılıkla savaştığı o kaos ve anarşiye kaçma girişimleriydi. Klasisist, gerçekliğin efendisi olduğunu hissediyordu. Başkaları tarafından yönetilmeyi kabul etmişti, çünkü kendini yönetiyor ve hayatın yönetilebileceğine inanıyordu. Öte yandan Romantik, hiçbir harici bağı kabul etmiyordu, kendini adamaktan acizdi ve ezici biçimde güçlü bir gerçeklik karşısında savunmasız kaldığını hissediyordu. Gerçekliği küçümsemesi ve aynı zamanda tanrılaştırması bundandı. Ya gerçekliği çiğnedi ya da körü körüne, karşı koymaksızın kendini ona teslim etti, ama asla kendini ona denk hissetmedi.

Romantikler sanata ve dünyaya bakış açılarını ne zaman tanımlasalar, evsiz barksızlık sözcüğü ya da fikri cümlelerine sızar. Novalis, felsefeyi "sıla hasreti", "her yerde evde olma arzusu", peri masalını da "her yer ve hiçbir yer olan o vatan"ın hayali olarak betimler. Schiller'de "bu dünyaya ait olmayan" her şeyi över. Schiller'in kendisi de Romantikleri "vatan özlemi çeken sürgünler" olarak adlandırır. Başıboş dolaşmaktan, amaçsızca ve bitmek tükenmek bilmeksizin dolaşmaktan, ele geçirilemez ve hep ele geçirilemez kalacak olan "mavi çiçek"ten, aranan ve kaçınılan yalnızlıktan, hiçbir şey ve her şey olan sonsuzluktan bu kadar çok söz etmelerinin nedeni budur. "Mon coeur arzu tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre a la place de cet infini qu'exige ma pensée…?"[291] diye okuruz, Senancour'un *Obermann*'ında. Ama bu "tout"nun[292] hiçbir şey içermediği ve "infini"nin[293] hiçbir yerde bulunmayacağı açıktır. Yuvaya duyulan özlem ve uzaktakilere duyulan özlem... Romantikleri oradan oraya savuran duygular bunlardır. Elinin altında olanı özlerler, insanlardan soyutlanmışlıkları yüzünden acı çekerler. Ama aynı zamanda diğerlerinden kaçınarak azimle uzak, egzotik

---

291 "Kalbim her şeyi arzuluyor, her şeyi istiyor, her şeyi içeriyor. Düşüncemin talep ettiği bu sonsuzluğun yerine ne koymalı…?" (ç.n.)

292 "Her şey." (ç.n.)

293 "Sonsuz." (ç.n.)

ve bilinmeyeni ararlar. Dünyaya yabancılaşmış olmanın acısını çeker, ama bir yandan da bunu kabul edip arzularlar. Dolayısıyla Novalis, Romantik şiiri "çekici bir şekilde tuhaf görünme, bir konuyu uzak, ama yine de tanıdık ve hoş kılma sanatı" olarak tanımlar ve "araya belli bir mesafe konursa" her şeyin Romantik ve şiirsel hâle geldiğini, "sıradan olana gizemli bir görünüm, tanıdık olana bilinmeyenin saygınlığı ve sonlu olana sonsuz bir anlam kazandırılırsa" her şeyin Romantikleştirilebileceğini iddia eder. "Bilinmeyenin saygınlığı"... Bir kuşak, hatta birkaç yıl önce, hangi aklı başında insan böyle saçma sapan şeyler söylerdi! İnsanlar aklın, bilginin, sağduyunun, bilgece ve aklı başında temkinliliğin saygınlığından söz etmişlerdi. Ama kim "bilinmeyenin saygınlığı" hakkında konuşmayı hayal edebilirdi! Bilinmeyene hâkim olup onu zararsız hâle getirmek istemişlerdi. Onu överek insandan üstün kılmak entelektüel intihar ve kendi kendini yok etmek olurdu. Novalis, burada sadece Romantizmin tanımını yapmakla kalmaz, aynı zamanda "Romantikleştirme"nin de bir reçetesini verir. Çünkü Romantik, Romantik olmakla yetinmez; Romantizmi tüm yaşam için bir ideal ve politika hâline getirir. Yaşamı sadece Romantik biçimde resmetmek değil, yaşamı sanata uyarlayarak estetik-Ütopik bir varoluş yanılsamasına kapılmak ister. Ama bu "Romantikleştirme", her şeyden önce, yaşamı basitleştirmek ve birleştirmek, onu tüm tarihsel varlığın eziyetli diyalektiğinden kurtarmak, tüm çözülmez çelişkileri ondan çıkarmak ve tüm Romantik arzuların tatminini içeren düş ve fantezilere sunduğu karşıtlığı hafifletmek anlamına gelir. Her sanat eseri, gerçekliğin imgelemi ve efsanesidir. Tüm sanatlar gerçek hayatın yerine bir Ütopya koyar, ama Romantizmde sanatın Ütopyacı karakteri başka yerlerde olduğundan daha saf ve eksiksiz ifade edilir.

"Romantik ironi" kavramı, esasen sanatın kendi kendine telkin ve yanılsamadan başka bir şey olmadığı ve sunduklarının hayalî olduğunu her zaman bildiğimiz anlayışına dayanır. Sanatın "kasten kendini kandırma"[294] olarak tanımlanmasının kaynağı Ro-

294 KONRAD LANGE: *Das Wesen der Kunst* (*Sanatın Özü*), 1901.

mantizmde ve Coleridge'in "inançsızlığın isteyerek askıya alınması" gibi fikirlerindedir.[295] Ne var ki bu tutumun bilinçliliği ve kasıtlılığı hâlâ Klasisist rasyonalizmin bir özelliğidir, ki Romantizm zaman içinde bundan vazgeçip yerine *bilinçsiz* kendini kandırma, duyuların anestezisi ve sarhoşluğu, ironi ve eleştirel uzaklık koymuştur. Filmin etkisi alkol ve afyonunkine benzetilmiş, sinemalardan sendeleyerek karanlık geceye çıkan kalabalıklar, içinde buldukları durumu ne açıklayabilecek ne de açıklamaya istekli sarhoş müptelalar olarak tanımlanmışlardır. Ama bu etki filme özgü değildir; kökenleri genel olarak Romantik sanattadır. Klasisizm, doğal olarak, okuyucuda ya da bakanda heyecan ve yanılsama yaratıp onda duygu uyandırmak istiyordu; hangi sanat bunu yapmak istememiştir ki! Ama temsilleri her zaman öğretici bir örnek, bir analoji ya da imalarla dolu bir sembol niteliğindeydi. Seyirci gözyaşları, kendinden geçmeler ve bayılma nöbetleriyle değil, fikirler, yepyeni içgörüler, insan ve kaderi hakkında daha derin bir anlayışla tepki gösterdi.

Devrim sonrası dönem, genel bir hayal kırıklığı çağıydı. Devrim'in fikirleriyle yalnızca yüzeysel olarak bağlantılı olanlar için bu hayal kırıklığı Konvansiyon'la, gerçek devrimciler için 9 Thermidor'la başladı. İlk grup yavaş yavaş Devrim'i hatırlatan her şeyden nefret etmeye başladı, çünkü ikinci grup için gelişimdeki her yeni aşama sadece eski müttefiklerinin ihanetini doğrulamaya yaradı. Ama bu aynı zamanda, Devrim rüyasını en başından beri kabusa benzetenler için de acılı bir uyanıştı. Şimdiki çağ, hepsine bayatlamış ve bomboş görünüyordu. Aydınlar kendilerini toplumun geri kalanından giderek daha fazla yalıttılar. Entelektüel açıdan üretken unsurlar için durum zaten kontrolden çıkmıştı. "Citoyen"in[296] tersine, filisten ve "burjuva" kavramı doğdu. Sanatçı ve yazarların, entelektüellerini ve maddi varoluşlarını borçlu oldukları sınıfa karşı nefret ve aşağılamayla dolmalarına neden olan tuhaf ve neredeyse emsalsiz bir durum ortaya çıktı. Çünkü Romantizm özünde bir orta sınıf akımıydı, hatta mükemmel bir orta sınıf edebiyat

295 COLERIDGE: *Biographia Literaria* (*Biyografi Edebiyatı*), XIV. bölüm.
296 "Vatandaş." (ç.n.)

ekolüydü. Klasisizm gelenekleriyle, saraylı-aristokratik retorik ve gösterişle, soylu bir üslup ve incelikli dille bağlarını temelden koparmış bir ekoldü bu. Devrimci eğilimine rağmen, Aydınlanma sanatı hâlâ Klasisizmin aristokratik beğenilerine dayanıyordu. Yalnızca Voltaire ve Pope değil, Prévost ve Marivaux, Swift ve Sterne de 19. yüzyıldan çok 17. yüzyıla yakındı. Romantik sanat, "insani belge"den, çığlık çığlığa itiraftan, çırılçıplak kalan açık yaradan ibaret ilk sanattır. Aydınlanma edebiyatı burjuvayı övdüğünde, bunu hep sadece üst sınıflara saldırmak için yapar. Burjuvazinin insanın ölçüsü olduğunu ilk kabul eden Romantik akımdır. Romantizmin bu kadar çok temsilcisinin aristokratik soydan gelmesi, akımın burjuva karakterini, kültür politikasının filistinizm karşıtlığından daha fazla değiştirmez. Novalis, von Kleist, von Arnim, von Eichendorff ve von Chamisso, Vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny, de Musset, de Bonald, de Maistre ve de Lamennais, Lord Byron ve Shelley, Leopardi ve Manzoni, Puşkin ve Lermontov aristokrat ailelerin üyeleri olup bir dereceye kadar aristokratik görüşler sergilediler. Ama Romantik akımla birlikte edebiyat yalnızca serbest piyasaya, yani orta sınıf bir kitleye yönelik oldu. Bu kitleyi, gerçek çıkarlarına aykırı siyasi görüşleri kabul etmeye ikna etmek zaman zaman mümkündü, ama dünyayı ona 18. yüzyılın kişisel olmayan tarzında ve soyut entelektüel kalıplarında sunmak artık olası değildi. Ona gerçekten uygun olan dünya görüşü, en açık biçimde, Kant'tan beri Alman felsefesine egemen ve orta sınıfın özgürleşmesi olmadan düşünmesi imkânsız olan zihnin özerkliği ve bireysel kültür alanlarının içkinliği fikrinde kendini gösterdi.[297] Romantik akıma kadar kültür kavramı, insan aklının ikincil rolü fikrine bağlıydı. O çağın dünya görüşünün dinî-çileci, seküler-kahramanca ya da aristokratik-mutlakiyetçi olup olmadığına bakılmaksızın, akıl her zaman amaca ulaşmanın yolu olarak değerlendirilmiş ve hiçbir zaman kendi içkin amaçlarını takip ediyor gibi görünmemişti. Ancak daha önceki bağların çözülmesinden, ilahi düzen karşısında aklın mutlak

297 ALBERT SALOMON: "Buergerlicher u. kapitalistischer Geist. ("Burjuvazi ve Kapitalizm Ruhu")," *Die Gesellschaft.*, 1927, IV, s. 552 ile karşılaştırınız.

hiçliği ile dinî ve laik hiyerarşiye göre göreli hiçliği hissinin ortadan kalkmasının ardından, yani birey tekrar dönüp kendine baktıktan sonra, entelektüel özerklik fikri akla yatkın hâle geldi. Bu entelektüel özerklik fikri, ekonomik ve politik liberalizm felsefesiyle uyumluydu ve sosyalizm yeni bir yükümlülük fikri yaratana ve tarihsel materyalizm aklın özerkliğini yeniden hükümsüz kılana kadar da güncelliğini korudu. Dolayısıyla bu özerklik, Romantizmin bireyciliği gibi, 18. yüzyıl toplumunun temellerini sarsan çatışmanın nedeni değil, sonucuydu. Bu fikirlerin hiçbiri bütünüyle yeni değildi. Ama birey, topluma ve kendisiyle mutluluğu arasında duran her şeye karşı ilk kez isyan etmeye kışkırtılıyordu.[298]

Romantizm, dünyadaki materyalizmin bir telafisi ve burjuvazi ile filistenlerin akla dair her şeye yönelik düşmanlığına karşı bir koruma olarak, bireyciliğini aşırı uçlara götürdü. Erken Romantiklerin zaten yapmaya çalıştıkları gibi, Romantikler estetizmleriyle engellenmeden hüküm sürebilecekleri, dünyanın kalanından yalıtılmış bir alan yaratmak istediler. Klasisizm, güzellik kavramını hakikat kavramına, yani tüm yaşamı denetleyen evrensel bir insan standardına dayandırıyordu. Ama Musset, Boileau'nun sözlerini tersine çevirerek şunu ilan etti: "Rien n'est vrai que le beau."[299] Romantikler yaşamı sanatın ölçütlerine göre değerlendirdiler, çünkü böylelikle yeni bir aristokrasi olarak diğer insanların seviyesinin üstüne çıkmak istiyorlardı. Ama tüm dünya görüşlerinin dayandığı ikircikli tavır, sanatla ilişkilerine de yansıdı. Sanatçının doğasına ilişkin Goetheci sorun onlara eziyet etmeye devam etti. Bir yandan sanata daha yüce bir bilginin, dinî vecdin, ilahi vahyin aracı olarak bakılırken, diğer yandan gündelik yaşam pratiğindeki değeri sorgulanıyordu. Wackenroder'ın söylemiş olduğu gibi "Sanat baştan çıkarıcı, yasak bir meyvedir; bir zamanlar onun en derinlerdeki, en tatlı suyunu tatmış olan kişi, üretken ve yaşayan dünyadan geri dönüşü olmayan biçimde kaybolur. Kendi küçük haz köşesine gitgide daha fazla yaklaşır..." Ayrıca: "Sanatçının, ya-

---

298 LOUIS MAIGRON: *Le Romantisme et les moeurs* (*Romantizm ve Gelenek Görenek*), 1910, s. v.

299 "Hiçbir şey doğru değil, ama güzel." (ç.n.)

şamın tamamını bir oyunun parçası, sahnesini dünyanın modeli ve özü, gerçek hayatı ise onun kabuğu, sefil ve yarım yamalak bir taklidi olarak gören bir oyuncuya dönüşmesi... İşte sanatın zehri budur."[300] Keats'in mesajı gibi, Schelling'in "özdeşlik sistemi" de bu çelişkinin üstesinden gelme girişimiydi: "Güzellik hakikattir, hakikat güzelliktir." Bununla birlikte, estetizm Romantik bakış açısının temel özelliği olarak kalır ve Heine'nin Klasisizm ile Romantizmi Alman edebiyatının "sanat dönemi" (Kunstperiode) şeklinde özetlemesi kesinlikle doğrudur.

Hiçbir şey Romantiklere çelişkili özelliklerden arınmış gibi görünmez. Tarihsel durumlarının problematik doğası ve duygularının iç çekişmesi tüm ifadelerine yansır. İnsanlığın ahlaki yaşamı, çok eski zamanlardan beri hep bir çatışma ortamında yer almıştır. İnsanın toplumsal yaşamı ne kadar farklılaşmışsa, ego ile dünya, içgüdü ile akıl, geçmiş ile şimdi arasındaki çatışmalar da o kadar şiddetli olmuştur. Ama Romantizmde bu çatışmalar bilincin temel biçimi hâline gelir. Yaşam ve zihin, doğa ve kültür, tarih ve sonsuzluk, yalnızlık ve toplum, devrim ve gelenek, artık kişinin aralarında seçim yapmak zorunda olduğu mantıksal bağıntı ya da ahlaki alternatifler olarak değil, aynı anda gerçekleştirmeye çabaladığı olasılıklar şeklinde görünür. Ne var ki henüz birbirleriyle diyalektik karşıtlık içinde değildirler, birbirlerine bağımlılıklarını ifade edecek bir sentez arayışı yoktur, sadece deney yapıp oynamaktadırlar. Ne idealizm ve spiritüalizm ne de irrasyonalizm ve bireycilik rakipsiz hüküm sürer. Aksine natüralizm ve kolektivizme eşit derecede güçlü bir eğilimle yer değiştirirler. Felsefi tutumların kendiliğindenliği ve tutarlılığı sona ermiştir. Şimdi var olan her şey, antitezleri her zaman mevcut ve gerçekleştirilebilir olan düşünümsel, eleştirel ve problematik yaklaşımlardır. İnsan zihni, 18. yüzyılın hâlâ kendine atfedebildiği kendiliğindenliğin son kalıntısını da artık yitirmiştir. Manevi ilişkilerin içsel uyumsuzluğu ve ikircikliliği o kadar ileri gider ki, Romantiklerin ya da en azından Alman Erken Romantiklerinin haklı olarak "romantiği" ken-

300 Alıntı RICARDA HUCH: *Ausbreitung u. Verfall der Romantik*'ten (*Romantizmin Yayılışı ve Düşüşü*), 1908, 2. baskı, s. 349.

dilerinden uzak tutmaya çalıştıkları ileri sürülmüştür.[301] Friedrich Schlegel ve Novalis, ne olursa olsun, içlerindeki tüm duyarlılığı aşmaya, tüm öznellik ve hassasiyetlerine rağmen dünya görüşlerini sağlam ve evrensel olarak geçerli bir şey üzerine kurmaya çalıştılar. Aslında, Erken Romantizm ile Romantizm arasındaki büyük ve temel fark tam da 18. yüzyıl santimantalizminin yerini yüksek bir duyarlılığın, geliştirilmiş bir "kalbin ve ruhun etkilenebilirliği"nin almasıydı ve gözyaşları bol bol dökülmeye devam ettiği hâlde, duygusal tepkiler ahlaki değerlerini kaybetmeye başlayarak alt kültür katmanlarına indi.

Romantik ruhun iç çekişmesi hiçbir yerde Romantik düşünce yapısında her zaman mevcut olan ve Romantik edebiyatta sayısız biçim ve çeşitlemelerle tekrarlanan "ikinci benlik" figüründe olduğu kadar doğrudan ve anlamlı bir şekilde ifade bulamaz. Bu *idée fixe*'in kaynağı açıktır: Karşı konulmaz içe bakış dürtüsü, kendini gözlemlemeye yönelik çılgınca bir eğilim ve kendini tekrar tekrar bilinmeyen, tekinsiz biçimde uzak bir yabancı olarak görme zorlantısıdır bu. Elbette "ikinci benlik" fikri, yine yalnızca bir kaçış girişimidir ve Romantiklerin kendilerini kendi tarihsel ve toplumsal durumlarına teslim edememelerini ifade eder. Romantik, karanlık ve muğlak, kaotik ve esrik, şeytani ve Dionysosçu her şeye balıklama daldığı gibi, "ikinci benliğe" de balıklama dalar ve orada rasyonel yollarla hâkim olamadığı gerçekliğe karşı yalnızca bir sığınak arar. Gerçeklikten bu kaçışta, rasyonel akıldan saklanmış bilinç dışını, arzularını gerçekleştirdiği hayallerinin kaynağını ve sorunlarının irrasyonel çözümlerini keşfeder. "Gönlüne iki ruhun yerleşmiş olduğunu", içindeki bir şeyin kendisiyle özdeş olmayan bir şey hissedip düşündüğünü, iblisini ve yargıcını yanında taşıdığını, kısacası psikanalizin temel gerçeklerini keşfeder. Ona göre irrasyonel olanın, bilincin denetimine tabi olmamak gibi paha biçilmez bir avantajı vardır. Bu yüzden ruhun bilinçsiz ve karanlık içgüdüleri ile kendinden geçmiş, rüyadaymış gibi hallerini över; kayıtsız ve soğukkanlı eleştirel aklın lütfedip bahşetmediği tatmi-

301 ERWIN KIRCHNER: *Die Philosophie der Romantik* (*Romantizm Felsefesi*), 1906, s. 42-43.

ni onlarda arar. Hatta Diderot gibi geç dönem bir yazarın dediği gibi, "La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie … Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout."[302] Şimdi ise her şeyin sebebinin aklın *salto mortalesi*'nden[303] gelmesi beklenmektedir. Doğrudan deneyim ve ruh hallerine olan inanç, ana teslimiyet ve bir anlık izlenim, dolayısıyla Novalis'in sözünü ettiği "tesadüfi olay"a duyulan hayranlık buradan kaynaklanır. Kaos ne kadar şaşırtıcı olursa, ondan doğacak yıldızın da o kadar parlak olması beklenir. Gizemli ve geceye özgü, tuhaf ve grotesk, korkunç ve hayaletimsi, şeytani ve ölümü anımsatan, patolojik ve sapkın olana yönelik kültün nedeni budur. Romantizm, Goethe'nin dediği gibi "hastane şiiri" olarak tanımlanırsa –kişi sadece Novalis'i ve hayatın bir akıl hastalığı olduğu, insanı bitki ve hayvanlardan ayıranın hastalık olduğunu söylediği aforizmalarını düşünmese bile– bu kesinlikle büyük bir haksızlık, ama durumu açıklığa kavuşturan bir haksızlık olur. Çünkü Romantik hastalık, yine, yaşamın sorunlarının rasyonel ustalığından yalnızca bir kaçıştır ve hasta olmak, günlük rutin görevlerden el etek çekmek için bir bahaneden ibarettir. Romantiklerin "marazi" oldukları ileri sürülürse, yeni bir şey söylenmemiş olur. Öte yandan dünya görüşlerinin temel bir unsurunu hastalık felsefesinin oluşturduğu ifadesi çok daha fazlasını ima eder. Onlar için hastalık, sıradan, normal ve makul olanın olumsuzlanmasını temsil ediyor, tüm yaşam anlayışlarına egemen olan yaşam ve ölüm, doğa ve doğa-olmayan, devamlılık ve çözülme düalizmini içeriyordu. Kesin biçimde tanımlanmış ve kalıcı olan her şeyin değer kaybetmesi anlamına geliyordu ve bu tüm sınırlamalara, tüm katı ve kesin formlara karşı duydukları nefretle uyumluydu.

Goethe'nin daha önce formların hakikatten uzak ve yetersiz oluşundan bahsettiğini biliyoruz. Sözlerini hatırlayacak olursak, Fransızların onu neden hep Romantikler arasında saydıklarını da anlarız. Ama Goethe, sınırlanmış sanat formlarının hakikatten

---

302 DIDEROT: *Paradoxe sur le comédien* (*Oyuncuya İlişkin Paradoks*). "Duyarlılık, büyük bir dehanın niteliği değildir… Her şeyi yapan kalbi değil, aklıdır." (ç.n.)

303 İtalyanca. "Takla." (ç.n.)

uzaklığını sadece yaşamın somut zenginliğiyle ölçüldüğünde hissediyordu. Öte yandan Romantikler, kolay anlaşılır ve kesin olan her şeyi içgüdüsel olarak, sonsuz büyüme, ebedi hareket, yaşamın değişim ve üretkenliği gibi özellikleri bahşettikleri açık ve gerçekleşmemiş olasılıktan daha az değerli görüyorlardı. Tüm katı formları, tüm dolambaçsız düşünceleri, her kesin sözü cansız ve yanlış kabul ediyorlardı. Bu yüzden estetizmlerine rağmen, sanat eserini kontrollü ve kendi kendine yeterli bir form olarak küçümsemeye meyilliydiler. Ölçüsüzlükleri ve keyfî hareketleri, sanatları birbirine karıştırıp birleştirmeleri, üsluplarının doğaçlama ve parçalı doğası; tüm dehalarını, yoğun duyarlılık ve tarihsel basiretlerini borçlu oldukları bu dinamik hayata yaklaşımın yalnızca belirtileriydi. Devrim'den beri birey tüm harici destekleri kaybetmişti; kendine bağımlıydı, yardımı kendi içinde aramak zorunda kaldı ve kendisi için sonsuz önem ve ilgiye sahip bir nesneye dönüştü. Dünyaya dair deneyiminin yerini giderek öz deneyim aldı ve sonunda tinsel etkinliğin, duygu ve düşünce akışının, bir tinsel durumdan ötekine giden yolun dış gerçeklikten daha gerçek olduğunu hissetmeye başladı. Dünyayı yalnızca kendi deneyimlerinin ham maddesi ve temeli olarak görüp kendinden bahsetmek için bahane olarak kullandı. "Hayatımızdaki tüm tesadüfler", diye düşünür, Novalis, "ne istersek yapabileceğimiz malzemelerdir; her şey bitmeyen bir zincirin bir halkasıdır." Bu, bitmiş sanat eserinin hem içerik hem de formunun, deneyim akışının hem başlangıcının hem de sonunun küçümsenmesi anlamına gelir. Dünya, tinsel hareket için yalnızca bir fırsata, sanat da deneyim içeriklerinin bir an için tanımlandığı tesadüfi bir araca dönüşür. Buradan Romantizmin "okazyonalizmi" [occasionalism][304] olarak adlandırılan düşünce tarzı ortaya çıkar.[305] Gerçekliği çözerek bir dizi gerçek dışı ve doğası gereği tanımlanamaz olaya, entelektüel yaratımı salt uyaranlara, görünüşe bakılırsa sırf öznenin kendi varlığını, ken-

---

304 Okazyonalizm ya da aranedencilik, bütün olayların tek gerçek nedeninin Tanrı olduğunu ileri süren ve insana neden gibi görünen bütün öbür şeylerin Tanrı'nın istenç ve eylemlerini yansıtan birer araneden olduğunu savunan felsefe sistem. (ç.n.)

305 C. SCHMITT, op. cit., s. 24 ff., 120 ff., s. 148-149.

di tözselliğini sağlama alabilmesi için var olan durumlara indirgeyen bir yaklaşımdır bu. Uyaranlar ne kadar belirsiz, yanardöner, atmosferik ve "müzikal" olursa, deneyimleyen özne de o kadar coşkulu olur. Dünya ne kadar soyut, tutarsız ve temelden yoksun görünürse, otorite için savaşan bireyin duygusu o denli güçlü, özgür ve özerk olacaktır. Yalnızca bireyin zaten özgür ve kendine tabi olduğu, ama yine de kendine gözdağı verildiğini ve tehdit altında olduğunu hissettiği tarihsel bir durumda böyle bir tutum ortaya çıkabilirdi. Yeni sanatın tüm gösterişli öznelciliği, karşı konulmaz tinsel yayılma dürtüsü, asla tatmin olmayan ve kendini aşan lirizmi, ancak egodaki bu bölünmeyle açıklanabilir. Romantizm, kişi açıklamalarını, bu ihtilafa ve devrim sonrası dönemin hayal kırıklığına uğramış özgür bireyinin tipik aşırı telafi çabalarına dayandırmadıkça anlaşılamaz.

Almanya'da Romantizmin liberalizmden monarşist-muhafazakâr bakış açısına siyasi dönüşümü, Fransa ve İngiltere'de de karşıt gelişim eğilimi, Devrim ve Restorasyon arasında muhtemelen daha karmaşık bir şekilde gidip gelir. Ama genel olarak Fransız gelişim süreciyle uyum, ancak Romantizmin Devrim ile iki anlama gelebilen bir ilişki içinde bulunması ve bir önceki yaklaşımının karşı cephesine geçmeye hep hazır olması sayesinde mümkün oldu. Alman Klasisizmi, Fransız Devrimi fikirlerine yakınlık duymuştu ve bu sevgi, Haym ve Dilthey'in daha önce de belirttikleri gibi, politikadan hiçbir zaman tamamen uzak kalmamış Alman Romantizminde daha da derinleşti.[306] Egemen sınıflar, Romantikleri gericiliğin tarafına çekmeyi ancak Napolyon Savaşları sırasında başardı. Napolyon'un Almanya'yı işgaline kadar muhafazakâr güçler kendilerini tamamen güvende hissediyorlardı; kendilerince "aydın" ve hoşgörülüydüler. Ama şimdi muzaffer Fransız ordusuyla birlikte Fransız Devrimi kurumları yayılma tehlikesi gösterirken, her türlü liberalizmi bastırmak için çalışmaya koyulup Devrim'in temsilcisi olarak bilhassa Napolyon ile savaştılar. Goethe gibi gerçekten ilerici ve bağımsız düşünen insanlar, ken-

306 A. POETZSCH, op. cit., s. 17.

dilerini Napolyon karşıtı propagandaya kaptırmadı, ama orta sınıfın ve entelijansiyanın kayıplara karışmakta olan bir azınlığını oluşturuyorlardı. Almanya'da devrimci ruh, Fransa'dakinden her zaman farklı bir karaktere sahipti. Alman şairlerinin Devrim coşkusunun soyut ve gerçekleri çarpıtıcı bir yaklaşımı vardı ve olayların anlamını değerlendirmede, düşüncesiz hoşgörüleriyle egemen sınıflar kadar yetersiz kaldılar. Şairler, Devrim'i büyük bir felsefi tartışma olarak düşünürken, iktidar sahipleri onu Almanya'da asla gerçekleşemeyecek bir oyun olarak değerlendiriyorlardı. Bu anlayış eksikliği, Özgürlük Savaşları'ndan sonra ulusun tamamına hâkim olan bütün değişimi açıklar. Devrim dönemini birdenbire "mutlak günahkârlık" çağı olarak gören cumhuriyetçi ve rasyonalist Fichte'nin taraf değiştirmesi son derece tipiktir. Devrim'in ilk etaptaki romantikleştirilmesi, yalnızca çok daha şiddetli bir yadsımayı beraberinde getirerek Romantizmin Restorasyon ile özdeşleşmesiyle sonuçlanır. Romantik akım Batı'da gerçekten yaratıcı ve devrimci aşamaya ulaştığında, Almanya'da bağlılığını muhafazakâr ve monarşist kampa aktarmamış tek bir Romantik bile kalmamıştı.[307]

Başlangıçta bir "émigré literature"[308] olan Fransız Romantizmi, 1820 sonrasına kadar Restorasyon'un sözcülüğünü üstlendi. Ancak 1820'li yılların ikinci yarısında, siyasal Devrim analojisinin ardından sanatsal amaçlarını formülleştiren liberal bir akıma dönüşür. İngiltere'de Romantizm, Almanya'da olduğu gibi, başlangıçta devrim yanlısıdır ve ancak Napolyon ile savaş sırasında muhafazakârlaşır. Ne var ki savaş yıllarından sonra yeniden şekillenerek daha önceki devrimci ideallerine tekrar yaklaşır. Dolayısıyla Romantizm en sonunda, hem Fransa'da hem İngiltere'de Restorasyon'a ve gericiliğe –aslında siyasi olayların gidişatından çok daha kararlı biçimde– karşı çıkar. Çünkü liberal düşünce Batı anayasaları ve kurumlarında görünüşte üstünlük elde etse de kapita-

---

307 FRITZ STRICH: "Die Romantik als europaeische Bewegung ("Bir Avrupa Akımı Olarak Romantizm")," *Wölfflin-Festschrift*, 1924, s. 54.

308 "Siyasi göçmen edebiyatı." (ç.n.) GEORG BRANDES: *Hauptstroemungen der Lit. des 19. Jahrhunderts* (*19. Yüzyıl Edebiyatının Ana Akımları*), 1924, I, s. 13 ff.

lizm yanlısı ekonomik politikası, militarist-emperyalist monarşileri, merkeziyetçi-bürokratik yönetim sistemleri, itibarı iade edilmiş Kiliseleri ve devlet dinleriyle modern Avrupa, Aydınlanma'nın olduğu kadar Restorasyon'un da bir yaratımıdır. 19. yüzyıla bakınca, özgürlük ve ilerleme fikirlerinin zaferi olan Devrim ruhuna karşı bir muhalefet dönemini görmek de aynı derecede makul olacaktır.[309] Napolyon imparatorluğu zaten Devrim'in bireyci ideallerinin çöküşü anlamına geliyorsa, müttefiklerin Napolyon, Kutsal İttifak ve Bourbonların Restorasyon'u karşısındaki zaferi, 18. yüzyılla ve devlet ile toplumu bireye dayandıran düşünceyle beraber nihai bir kopuşa yol açmıştır. Ama bireycilik ruhu artık yeni neslin düşünce ve deneyim tarzlarından çıkarılamazdı. Bu da liberalizm karşıtı siyaset ile çağın liberal sanat eğilimleri arasındaki çelişkiyi açıklığa kavuşturur.

Restorasyon için, Napolyon'un askerî macerası, 1789'daki siyasi suçun karşılığından başka bir şey değildi ve ilk İmparatorluk sadece kanunsuzluk ve anarşinin devamıydı. Monarşistler, tüm devrimci-Napolyoncu çağı bir birlik; eski düzen, hiyerarşi ve mülkiyet haklarının daimî baltalanması olarak gördüler. Gerici eğilimlerine rağmen İmparatorluk, Devrim'in başarılarını pekiştirerek yeni bir denge durumu yaratıyor gibi göründüğü için, daha da tehlikeliydi. Bütün bu devrimci dönemin aksine, Restorasyon yeni bir çağın başlangıcı anlamına geliyordu. Kurtarılması gerekenleri kurtarıp önceki kurumlarda eski hâline getiremediği şey ile yenisinde değiştirmesi mümkün olmayanlar arasında bir uyum yakalamaya çalıştı. Ama bu bakımdan Restorasyon, Napolyon döneminin yalnızca devamıydı; Devrim'in ilkeleri ile *ancien régime*'inkiler arasındaki aynı antagonizmayı temsil ediyordu. Sadece Napolyon, Devrim'in başarılarından mümkün olduğunca fazlasını korumak isterken, Restorasyon bunları olabildiğince bozmak istiyordu. Restorasyon, hem her zaman yaşamını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya olan Devrim'in hem de soldan ve sağdan tehdit edi-

---

309 ERNST TROELTSCH: "Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts ("19. Yüzyılın Başında Restorasyon Dönemi")," *Vortraege der Baltischen Lit. Ges.*, 1913, s. 49 ile karşılaştırınız.

len İmparatorluğun uygulamak zorunda kaldığı güç kullanımına belli bir gevşeme getirerek başlamış olsa da bu farkı yabana atmamak gerekir. Elbette, Napolyon'un askerî diktatörlüğünün aksine, orta sınıf özgürlüğünde bir yeniden doğuş söz konusu değildi. Benzerlik yalnızca, bireyler yerine, tüm sınıf ve gruplara zulmedildiği ve hepsi zarar gördüğü için ortaya çıktı. Ama bu sınıfsal yönetim çerçevesinde yasal özgürlük bir dereceye kadar kabul edildi. Restorasyon, seleflerinden daha hoşgörülü olma lüksünü kendine tanıyabildi. Gericilik Avrupa'nın tamamında zafer kazanmıştı ve liberal fikirler tehlikeli olmaktan çıkıyordu. Avrupa halkları, devrim ve savaştan bıkmış, barış ve sükunetin özlemini çekiyordu. Bu da daha özgür bir fikir alışverişini mümkün kıldı. Çeşitli sanatsal yaklaşımların siyasal arka planı son derece doğru biçimde algılansa da, belli eğilimlerin takipçisi olmayı yaptırımlara tabi kılmak artık gerekli değildi.

Fransa'da Romantikler, kendilerini öncelikle meşruiyetçi ve klerikalist olarak tanımlarken, edebiyattaki Klasik gelenek esasen liberaller tarafından temsil edilir. Tüm Klasisistler liberal değildir, ama tüm liberaller Klasisisttir.[310] Muhtemelen sanat tarihinde, muhafazakâr bir siyasi eğilimin ilerici bir sanatsal bakış açısıyla doğrudan uyumlu olduğunu, hatta aslını söylemek gerekirse muhafazakârlık ve ilericiliğin iki alanda kıyaslanamaz olduğunu açıkça ortaya koyan başka bir örnek yoktur. Klasisist görüşlü liberaller ile Romantik "aşırıları" arasında bir mutabakat mümkün değildir. Ama meşruiyetçiler arasında, liberallerin aksine akıllarında 18. yüzyılın değil, XIV. Louis Klasisizmi olduğu hâlde, Klasisist sanat görüşüne inanan kalabalık bir grup vardır. Ne var ki liberal ve muhafazakâr Klasisistler, Romantizmle mücadelelerinde tam bir anlaşma içindedirler. Akademi'nin muhafazakârlığına rağmen Lamartine'i reddetmesinin nedeni budur. Bu arada, Akademi artık edebiyat okurlarında geçerli olan hâkim beğeniyi temsil etmez. Okur kitlesinin büyük bölümü Romantikleri destekler, hem de o zamana dek görülmemiş bir coşkuyla. Chateaubriand'ın

---

310 CHARLES-MARC DES GRANGES: *La Presse litt. sous la Restauration* (*Restorasyon Döneminde Edebi Basın*), 1907, s. 44.

Génie du Christianisme'sinin başarısı, kendi türünde bir eser için şimdiden emsalsizdir. Ama ne daha önce ne de o zamandan bu yana hiçbir ufak çaplı lirik şiir koleksiyonu, Lamartine'in *Méditations*'u kadar coşkuyla karşılanmıştır. Edebiyattaki uzun süren durgunluktan sonra, şimdi sıra dışı yetenekler ve başarılı eserler açısından zengin, canlı ve son derece üretken bir dönem başlar. Okur kitlesi elbette kalabalık değildir, ama edebiyata yönelik tutkulu bir ilgi ve coşku besleyen minnettar bir gruptur.[311] Nispeten çok sayıda kitap satın alınır; basın, edebi olayları büyük bir dikkatle takip eder, *salons* yeniden başlayarak dönemin entelektüel kahramanlarını kutlar. Görece yüksek özgürlük seviyesinin sonucu olarak, edebiyatta bir çözülme meydana gelir ve "grand siècle"in homojen kültürü yavaş yavaş mitsel bir geçmişte kaybolup gider. 17. yüzyılda "eskiler" ve "modernler" arasında bir çekişme, Le Brun'ın akademik eğilimi ile muhaliflerinin resimsel sanat anlayışı arasında bir çatışma olduğu doğrudur. Ayrıca 18. yüzyılda saraylı Rokoko ile burjuva Erken Romantizmi arasında da çok daha şiddetli bir antagonizma vardı. Ama tüm *ancien régime* boyunca sanata özünde homojen bir beğeni hâkimdi. Düşmanlarının hep muhalif ve yabancı görüldüğü bir ortodoksiydi bu. Kısacası sanatsal eğilimler arasında hiçbir zaman gerçek bir rekabet olmamıştı. Şimdi ise eşit derecede güçlü iki grup ya da en azından eşit prestije sahip iki grup vardır. Rakip eğilimlerin hiçbiri otoriter bir mizaca sahip değildir; özellikle ya da ağırlıklı olarak entelektüel seçkinlere hükmeder. Romantizmin zaferinden sonra bile, normatif bir Klasik beğenide olduğu gibi standart bir "Romantik beğeni" yoktur. Elbette kimse bunun etkisinden kaçamaz, ama hiçbir şekilde kabul de etmezler ve zaferiyle neredeyse aynı anda kendi temsilcilerinin cenahında bu beğeniye karşı bir mücadele başlar. Rakip estetik eğilimler arasındaki çatışma artık sanat yaşamının, halkın yeni akımlara yönelik hoşgörüsüzlüğü kadar karakteristik bir özelliğidir. Burjuvazi, anlayamadığı her şeyde küçümseme ve hor görme kokusu alır ve sonunda yenilikleri ilkesel olarak reddeder. Estetik ortodoksi ile ortodoks olmayan ara-

311 A. THIBAUDET, op. cit., s. 107.

sındaki ayrım çizgisi yavaş yavaş silinerek nihayetinde tüm önemini yitirir. Çok geçmeden sadece edebi "partiler" vardır ve edebi hayatta demokrasiye yaklaşan bir şey ortaya çıkar. Romantizmin sosyolojik yeniliği sanatın siyasallaşmasıdır. Üstelik yalnızca sanatçı ve yazarların siyasi partilere katılmaları anlamında değil, sanatsal yaşantının kendi içinde parti siyaseti yürütmeleri anlamında da bir siyasallaşmadır bu. "Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une concept",[312] dönemin eklektiğinin melankolik sözleridir[313] ve Balzac, *Illusions perdues*'de [Kayıp Yanılsamalar] durumu şu terimlerle simgeler: "Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques ... Si vous êtes éclectiques vous n'aurez personne pour vous."[314] Balzac, büyük tartışmada taraf tutmanın kaçınılmaz gerekliliğini dosdoğru gördü; sadece durum onun burada tarif ettiğinden biraz daha karmaşıktı.

"Émigré literature"ün en önemli temsilcisi Chateaubriand'dır. Chateaubriand, Rousseau ve Byron ile birlikte, yeni Romantik tipin şekillenmesindeki en etkili güçlerden biridir, bu nedenle yapıtlarının içsel değerinin meşrulaştırdığından çok daha önemli bir rol oynar. Selefi ve halefi gibi, entelektüel bir akımın destekleyicisi ve yaratıcısı değil, yalnızca temsilcisidir ve onu yeni bir deneyim içeriğiyle değil, sadece yeni bir ifade biçimiyle zenginleştirir. Rousseau'nun Saint-Preux'sü ve Goethe'nin Werther'i Romantik çağda insanların zihinlerini saran hayal kırıklığının ilk somutlaşmış örnekleriydi. Chateaubriand'ın René'si artık bu hayal kırıklığının dönüştüğü umutsuzluğun ifadesidir. Erken Romantizmin santimantalizmi ve melankolisi, burjuvazinin Devrim öncesi duygu durumuyla, émigré literature'ün karamsarlığı ve yaşam yorgunluğu Devrim sonrası aristokrasinin ruh hâliyle uyumluydu. Bu ruh hâli, Napolyon'un düşüşünden sonra genel bir Avrupa olgusuna dönüşerek tüm üst sınıfların duygularını ifade eder.

---

312 "Sonunda bir kavrama sahip olmak zorunda kalacağınızı anlayacaksınız." (ç.n.)

313 PIERRE MOREAU: *Le Classicisme des romantiques* (*Romantiklerin Klasisizmi*), 1932, s. 132.

314 "Kralcılar Romantik, liberaller Klasisist... Eklektikseniz kendinize göre birini bulamazsınız." (ç.n.)

Rousseau neden mutsuz olduğunu hâlâ biliyordu; modern kültürden ve geleneksel toplumsal biçimlerin manevi ihtiyacını karşılayamamasından şikâyetçiydi. Şikayetlerinden kurtulabileceği, gerçekleştirilemez olsa da hayli somut bir durum hayal edebiliyordu. Öte yandan René'nin melankolisi tarif edilemez. Onun için hayatın tamamı anlamsızlaşmıştır. Sonsuz ve yüce bir sevgi ve dostluğa, her şeyi kucaklamak ve her şey tarafından kucaklanmaya bitmek tükenmek bilmez bir özlem duyar. Ama bu özlemin giderilemeyeceğini, tüm istekleri yerine getirilebilse bile ruhunun yine de tatmin olmayacağını bilir. Hiçbir şey arzulanmaya değmez, tüm çaba ve mücadeleler nafiledir; tek mantıklı eylem intihardır. İç ve dış dünyanın, hayatın şiir ve nesrinin, yalnızlığın, dünyayı hor görmenin ve mizantropinin; yeni yüzyıldaki Romantik doğaların neden olduğu gerçek dışı, soyut ve umutsuzca bencil bir varoluş arasındaki mutlak ayrım zaten intihardır.

Chateaubriand, Madam de Staël, Senancour, Constant, Nodier... Hepsi Rousseau'nun yanında durur ve Voltaire'den belirgin bir hoşnutsuzluk duyarlar. Ama çoğu kendini 17. yüzyılın rasyonalizmine değil, yalnızca 18. yüzyılınkine karşı yakın hisseder. Chateaubriand, sırf bu ayrım nedeniyle, ilerici sanat görüşünü siyasal muhafazakârlığıyla, kralcılığı ve klerikalistliğini, taht ve altara olan coşkusuyla birleştirmeyi başarır. Lamartine, Vigny ve Hugo'nun meşruiyete neden bu kadar uzun süre sadık kaldığı, sadece Romantizmin yakın geçmişe kıyasla uzak geçmişle arasındaki bağı daha güçlü hissetmesiyle açıklanabilir. Bu yazarların siyasi görüşlerinde değişikliğin ilk işaretleri 1824'e kadar belirginleşmez. Romantik grupların ilki ("cénacles"), Charles Nodier'nin "Arsenal"-deki meşhur çevresi o zaman ortaya çıkar. Ancak o zaman akım, ekol yapısına sahip bir şeye dönüşür. 18. yüzyıl Fransız edebiyatının içinde geliştiği toplumsal çerçeve *salons*, yani yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin aristokrasi ve üst-orta sınıfın evlerinde, üst sınıfların üyeleriyle yaptıkları düzenli toplantılardı. Bunlar, kültürlü sosyete adabımuaşeretinin modayı belirlediği, entelektüel "yıldız"ların yaşam tarzına ne kadar çok taviz verilirse verilsin "sosyetik" karakterini koruyan kapalı çevrelerdi. Ama *salons*'un edebi-

yat üzerindeki etkisi, zamanın yazarlarına yönelik her türlü teşviğe rağmen doğrudan bir yaratıcılıkla sonuçlanmadı. Salonlar, çoğu insanın sorgusuz sualsiz teslim olduğu bir forum, zevk sahibi bir ekol ve edebi modaların kaderini belirlemek üzere toplanmış bir mahkeme teşkil ediyordu. Ama hiçbir şekilde bir grubun yaratıcı iş birliği için uygun bir ortam değillerdi. Bunun aksine Romantiklerin "cénacles"ı, "sosyete" unsurunun çok arka planda kaldığı, bilhassa her örnekte belli bir sanatçının etrafında şekillendikleri ve en liberal *salons*'dan bile çok daha az dışa kapalı oldukları için dostane sanat toplantılarıdır. Burada sadece akıma katılmaya hazır her yazar, sanatçı ve eleştirmen hoş karşılanmakla kalmaz, ilgili sanatseverler de üye olarak kabul edilir. Bu açık fikirlilik ve iç içe geçmenin akımın skolastik mizacını bozduğu doğrudur, ama hiçbir şekilde homojen bir sanat anlayışı ve ortak bir sanat politikasının gelişmesini engellemez. Daha önceki gruplaşmaların aksine, edebi yaşamın şimdi geliştiği çevre, 18. yüzyıl Fransa'sında olduğu gibi merkezsiz bir parti ya da İngiltere'de olduğu gibi bir kulüp veya kahvehane değil, herkesin usta kabul edip –her zaman kesin bir usta-mürit ilişkisi çerçevesinde olmasa da– otoritesini koşulsuz şartsız tanıdığı bir kişiliğin etrafında toplanmış bir gruptur. Bu, modern edebiyat tarihinde bir ekol formunun olayların gidişatı üzerinde belirleyici bir etkide bulunduğu ilk örnektir. Bu form, Klasik edebiyatın normatif karakterine daha uygun olsa da ne 17. ne de 18. yüzyılda bilinir. Öte yandan Romantizm, sanatsal ilkelerinin problematik geçerliliğine rağmen veya belki de tam da bu nedenle, katı biçimde formülleştirilebilir ve öğretilebilir bir öğretiye sahip bir ekol geliştirir. Klasisizm çağında, tüm Fransız edebiyatı büyük bir ekol oluşturdu, Fransa'nın tamamına tek bir beğeni hâkimdi. Ayrılıkçı ve isyancılar, ortak bir program çerçevesinde güçlerini birleştiremeyecek kadar parçalanmış bir grubu temsil ediyorlardı. Ama şimdi Fransız edebiyatı iki büyük ve neredeyse birbirine eşit partinin savaş alanı hâline geldiğine, siyasi yaşam örneği yazarları parti programları formülleştirmeye itip içlerinde bir lider edinme arzusunu uyandırdığına ve son olarak yeni akımın sanatsal amaçları hâlâ özetlenip şifrelenmesi gereke-

cek kadar aydınlatılmamış ve çelişkili olduğuna göre artık edebi ekollerin kurulma zamanı gelmiştir.

Fransa'da Romantik akım, sanatta Klasik idealin hiçbir zaman bu kadar saf biçimde gerçekleştirilmediği, Romantiklerin hâlâ çok büyük ölçüde Klasisizmin kültürel ideallerini takip etmeye devam ettiği, hatta Klasisizmin görünümünün bile bir dereceye kadar Romantik bir karaktere sahip olduğu Almanya'dakine kıyasla bir edebiyat ekolü yapısındaydı. Her hâlükârda, edebi yaşantının parti yapısı Fransa'dakinden çok daha az belirgindi ve bunun sonucunda yazarların edebi "ekollere" göre gruplandırılmaları da daha az göze çarpıyordu. Deyim yerindeyse Romantik edebiyattan başka bir şey olmadığı için, Klasisizm ile Romantizm arasındaki ayrımın 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren anlamsızlaştığı İngiltere'de herhangi bir edebiyat ekolü oluşmadı ve tanınmış bir ustanın otoritesine sahip hiçbir kişilik sahneye çıkmadı.[315] Ne var ki Fransız "cénacles"ı bile çoğu zaman yalnızca ortak bir jargonun bir arada tuttuğu edebi kliklerden başka bir şey değildir ve dışarıdan bakıldığında gizli ittifak, içeriden ise kıskanç bir oyuncu topluluğu gibi görünür. Aslında bunlar genellikle, öğretinin uygulamadan daha önemli ve birbirlerinden farklı olmanın karşılıklı uyumdan daha ilginç olduğu, yalnızca kavgacı hizipler ya da hararetli tartışma topluluklarıdır. Bununla birlikte derin bir topluluk anlayışı ve kolektivizme yönelik güçlü bir eğilim, hem Fransa'da hem de Almanya'da Romantik akıma damgasını vurmuştur. Romantikler hayatlarını birlikte felsefe yaparak, yazarak, eleştirerek ve tartışarak geçirirler. Yaşamdaki en derin anlamı aşk ve dostluk ilişkilerinde bulurlar. Romantikler süreli yayınlar kurdular, yıllık ve antolojiler yayımladılar, konferanslar verip kurslar düzenlediler, kendilerinin ve birbirlerinin propagandasını yaptılar. Kısacası, bu simbiyotik dürtü bireyselliklerinin sadece diğer yüzü, yalnızlıklarının ve köksüzlüklerinin telafisi olsa da, bir topluluk içinde birlikte çalışmayı denediler.

---

315 HENRY A. BEERS: *A Hist. of Engl. Romanticism in the 19th Cent.* (*19. Yüzyılda İngiliz Romantizmi Tarihi*), 1902, s. 173.

Fransız Romantiklerinin birleşerek homojen bir grup oluşturmaları, kamuoyunun liberalizme meyletmesiyle aynı zamanda gerçekleşir. 1824 civarında, *Globe* yeni bir mesaj vermeye başlar; bu aynı zamanda "Arsenal"deki ilk düzenli toplantıların tarihidir. Başta Lamartine ve Hugo olmak üzere önde gelen Romantiklerin hâlâ Kilise ve kraliyetin sadık destekçileri oldukları doğrudur, ama Romantizm yalnızca klerikalist ve monarşist olmaktan çıkar. Ne var ki asıl değişiklik 1827'de Victor Hugo *Cromwell*'ine ünlü Önsöz'ü yazıp Romantizmin edebiyatın liberalizmi olduğu savını öne sürdüğünde gerçekleşir. Bu yıl aynı zamanda önde gelen Romantik ressamların resimleri Salon'da ilk kez daha fazla sayıda görülür. Delacroix'nın on iki resminin yanı sıra Devéria ve Boulanger'nin temsili eserleri de sergilenir. Seyirci kitlesi, görünüşe göre ülkenin tüm entelektüel yaşamını kucaklayarak Romantizm için tam ve nihai zaferi sağlama alan kapsamlı ve yoğun bir hareketle karşı karşıyadır. Victor Hugo'nun etrafındaki yeni "cénacle"ın düzeni bu evrensellik niteliğine uygundur ve Hugo bundan böyle Romantik ekolün ustası kabul edilir. Yazarlardan Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, Musset, Balzac; ressamlardan Delacroix, Devéria ve Boulanger; grafik sanatçılarından Johannot, Gigoux, Nanteuil ve heykeltıraş David d'Angers, Notre-Damedes-Champs'ın düzenli misafirleri arasındalardır. Hugo bu çevreye 1829'da *Marion Delorme* ve *Hernani* adlı dramlarını okur. Grubun aynı yıl içinde dağıldığı doğrudur, ama ekol varlığını sürdürür. Akım daha da yoğunlaşarak netleşir, giderek daha radikal ve anlaşılır hâle gelir. 1829'da ortaya çıkan Nodier'nin evindeki ikinci "cénacle"da hâlâ yarı Klasik olan unsurlar çoktan büsbütün kaybolurken, plastik sanatçılar bu çevrenin düzenli üyelerine dönüşürler. Akımın mutlak birliğinin yanı sıra yavaş yavaş dogmaya dönüşen burjuva karşıtı eğilimi, Théophile Gautier, Gérard de Nerval ve arkadaşlarının Doyenné'deki dairelerinde toplanan son Romantik "cénacle"da en çarpıcı biçimde kendini gösterir. Filistinizm karşıtlığı ve "l'art pour l'art" teorisiyle bu sanatçı kolonisi, modern bohemliğin filizlendiği topraktır.

Romantizmin genellikle ilişkilendirildiği bohem karakter, hareketin başından beri hiç de karakteristik değildi. Chateaubri-

and'dan Lamartine'e, Fransız Romantizmi hemen hemen sadece aristokratlar tarafından temsil edildi ve 1824'ten sonra oy birliğiyle monarşi ve Kilise'yi desteklemediyse de, yine de bir dereceye kadar aristokrat ve klerikalist kaldı. Akımın liderliği ancak çok yavaş bir şekilde, halk kökenli Victor Hugo, Théophile Gautier ve Alexandre Dumas'nın eline geçer ve Romantiklerin çoğu Temmuz Devrimi'nden sadece kısa süre önce muhafazakâr tutumlarını değiştirir. Ne var ki halktan unsurların ön plana çıkması, siyasi değişimin nedeninden çok, belirtisidir. Eskiden orta sınıf yazarlar kendilerini aristokratların muhafazakârlığına uyarlarken, şimdi aristokrat Chateaubriand ve Lamartine bile muhalefetin tarafına geçmektedir. X. Charles döneminde kişisel özgürlüklerin giderek kısıtlaması, kamusal yaşantının dinin boyunduruğu altına girmesi, dine küfre ölüm cezasının getirilmesi, kararnameyle Garde Nationale,[316] Meclis ve hükümetin feshedilmesi yalnızca entelektüel yaşamın radikalleşmesini hızlandırmaya yarar; 1815'ten beri apaçık ortada olan şeyi, yani Restorasyon'un Devrim'in kesin sonu anlamına geldiğini alenen gözler önüne serer. İnsanların zihinleri artık Devrim sonrası kayıtsızlıklarından nihayet kurtulmuştur. X. Charles'ı, devrim karşıtı unsurlara dayalı bir hükümet için zorunlu yolu takip etmek istiyorsa, giderek daha çok gerici önlem almaya mecbur bırakan da bu ruh hâli değişikliğiydi. Yavaş yavaş Restorasyon'un aslında nereye gittiğinin farkına varan Romantikler, rejimin en güçlü desteğinin zengin burjuvazi –eski, kısmen mülksüz ve devre dışı bırakılmış aristokrasiden çok daha güçlü bir destek– olduğunu da kabul ettiler. Tüm nefret ve horgörüleri artık orta sınıfta toplanmıştı. Açgözlü, dar görüşlü, iki yüzlü burjuvazi, onların bir numaralı halk düşmanı oldu. Toplumun tüm aşağılayıcı ilişki ve geleneksel yalanlarına karşı mücadele veren zavallı, dürüst ve içten sanatçı ise onun aksine en mükemmel insan ideali olarak ortaya çıktı. Başından beri Romantizmin ayırt edici özelliği olan ve 18. yüzyılda bile Almanya'da belirgin, güçlü toplumsal köklere ve siyasi taahhütlere sahip pratik yaşamdan el etek çekme

316 "Ulusal Muhafızlar." 1789 Devrimi sırasında kurulmuş Fransız ordu, jandarma ve polis kuvveti. (ç.n.)

eğilimi, artık her yerde baskın hâle gelir. Batılı ülkelerde bile dâhi ile sıradan insan, sanatçı ile sanatsever, sanat ile toplumsal gerçeklik arasında aşılmaz bir uçurum açılır. Bohemlerin kötü davranışları ve küstahlıkları, hiçbir şeyden kuşkulanmayan burjuvaları utandırıp kışkırtmaya yönelik genellikle çocuksu arzuları, kendilerini normal ortalama kadın ve erkekten farklılaştırmak için çılgınca çabalamaları, kıyafetlerinin tuhaflığı, saç ve sakalları, Gautier'nin kırmızı yeleği ve her zaman göz kamaştırıcı olmasa da arkadaşlarının da aynı derecede göze çarpan maskeli baloları; serbest, kolay ve paradoksal dilleri; abartılı ve saldırganca formülleştirilmiş fikirleri, hakaret ve edepsizlikleri... Tüm bunlar kendilerini orta sınıf toplumundan tecrit etme arzusunun ya da daha doğrusu zaten yaşanan yalıtılmışlığı kasıtlı ve kabul edilebilir olarak gösterme arzusunun ifadesidir.

Artık isyancıların kendilerine verdiği adla *Jeune-France*'ta[317] her şey, filistinizme duydukları nefret, burjuvazinin katı şekilde düzenlenmiş ruhsuz yaşamına karşı hissettikleri horgörü, geleneksel ve basmakalıp, öğretilebilir ve öğrenilebilir, olgun ve dingin her şeye yönelik mücadeleleri etrafında döner. Entelektüel değerler sistemi yeni bir kategoriyle zenginleştirilmiştir: Gençliğin yaşlılardan daha yaratıcı ve özünde daha üstün olduğu fikri. Bu, öncelikle Klasisizme, ama bir dereceye kadar önceki tüm kültürlere yabancı, yeni bir fikirdir. Doğal olarak kuşaklar arasında bir rekabet vardı ve muzaffer gençlik daha önceki çağlarda sanatsal gelişmeleri ayakta tutan güç olmuştu. Ama gençlik sadece "genç" olduğu için zafer kazanmamıştı. Gençliğe karşı genel tavır, aşırı güvenden ziyade ihtiyatlı bir tavırdı. "Gençler"i ilerlemenin doğal temsilcileri olarak görme fikri ancak Romantizm hâkim akım olduğunda dillendirilecek, onun Klasisizm karşısındaki zaferinden sonra yaşlı kuşağın gençliğe karşı tutumundaki temel adaletsizlikten söz edilecektir.[318] Yeri gelmişken, sanatların birliğine yapılan vurgu, gençliğin bu dayanışmasında olduğu gibi, Romantiz-

---

317 "Yeni Fransa." (ç.n.)

318 A.THIBAUDET, op. cit., s. 121.

min kendini sanattan yoksun filistenin dünyasından soyutlamasının bir belirtisinden başka bir şey değildir. 18. yüzyılda edebiyatın felsefeyle bağlantısı vurgulanırken, edebiyat şimdi oldukça tutarlı bir şekilde "sanat" olarak tanımlanmaktadır.[319] Plastik sanatçılar üst-orta sınıftan sayılmayı arzuladıkları sürece, mesleklerinin edebiyatçılarınkiyle benzerliğinin altını çizmişlerdi. Ama artık yazarlar burjuvaziden farklılaşmak istemektedirler, bu nedenle de zanaata yakınlıklarını vurgularlar.

Romantiklerin rehavet ve kendini beğenmişliği o kadar ileri gider ki, şairi tanrıya dönüştüren eski estetizmlerinin aksine, şimdi Tanrı'yı şaire dönüştürürler. Gautier, "Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde"[320] der. Ne var ki son derece karmaşık bir olgu olan ve bir yandan liberal, diğer yandan dinginci-muhafazakâr[321] bir tavrı ifade eden "l'art pour l'art" teorisinin kökeni bile burjuva değerlerine karşı protestoda yatar. Gautier, sanatın saf biçimciliğini ve oyuncu karakterini vurgularken, onu tüm fikir ve ideallerden kurtarmak istediğinde, en büyük arzusu sanatı burjuva yaşam düzeninin egemenliğinden kurtarmaktır. Taine, bir keresinde Musset'yi Hugo'ya karşı övdüğünde, Gautier'nin ona şöyle dediği söylenir: "Taine, burjuva aptallığına kapılmış gibisin. Şiirden gelen o alengirli talepkâr duygu yok mu! Ama sadece bu olsa neyse... Işıltılı sözcükler, ışıktan sözcükler, ritim ve müzikle dolu, işte şiir."[322] Gautier, Stendhal ve Mérimée'nin "l'art pour l'art"ında, çağın fikirlerinden özgürleşmelerinde, sanatı bağımsız bir oyun olarak sürdürme ve onu sıradan ölümlülere yasaklanmış gizli bir cennet olarak kullanma programlarında burjuva dünyasına muhalefet, sonradan görme burjuvazinin, tüm siyasi ve toplumsal faaliyetten feragatini memnuniyetle karşıladığı daha sonraki "l'art pour l'art"dan bile daha önemli bir rol oynar. Gautier ve silah ar-

---

319 G. BRANDES, op. cit., III, s. 9.

320 "Tanrı, dünyanın ilk şairi olabilir." (ç.n.)

321 Dingincilik, bütün arzulardan sıyrılmış olarak direnç göstermeden kendini Tanrı ibadetine vermeyi ve tanrısal ruh dinginliği kazanmayı amaçlayan dünya görüşü. (ç.n.)

322 Ibid., s. 225.

kadaşları, toplumu ahlaki boyunduruk altına almada burjuvaziye yardım etmeyi reddettiler. Flaubert, Leconte de Lisle ve Baudelaire ise kendilerini fildişi kulelerine kapatarak ve dünyanın gidişatına fazlaca kafa yormayarak burjuvazinin çıkarlarını desteklerler.

Romantiklerin tiyatronun denetimini ele geçirme mücadeleleri, özellikle de Victor Hugo'nun *Hernani*'si için verilen kavga, Doyenné, bohemler ve gençler arasındaki bir savaştı. Bu savaş Romantikler açısından hiç de çarpıcı bir zaferle sonuçlanmadı; muhalefet bir gecede ortadan kaybolmamıştı ve Paris'in en seçkin tiyatrolarının denetiminden vazgeçmesi uzun zaman aldı. Ne var ki akımın kaderi artık bir oyunun alımlanmasına bağlı değildi; üslupsal bir eğilim olarak Romantizm dünyayı çoktan fethetmişti. 1830 civarındaki dönem, ancak Romantizmin artık tamamen siyasallaşarak liberalizmle ittifak kurduğu ölçüde değişiklik getirir. Temmuz Devrimi'nden sonra, çağın entelektüel liderleri edilgenliklerinden sıyrılır ve birçoğu edebiyatta kariyer yapmak için siyasi kariyerden vazgeçer. Ama Lamartine ve Hugo gibi edebi mesleklerine sadık kalan yazarlar bile siyasi olaylarda o zamana dek olduğundan daha etkin ve doğrudan bir rol oynarlar. Victor Hugo asi ve bohem değildir; burjuvaya karşı yürütülen Romantik sefere doğrudan katılmaz. Siyasi gelişiminde daha çok Fransız burjuvazisinin yolundan gider. Öncelikle Bourbonların sadık bir taraftarıdır. Sonra Temmuz Devrimi'ne katılır ve Temmuz monarşisinin sadık hizmetkârı olur. Sonunda Louis Napolyon'un amaçlarını destekler ve ancak Fransız burjuvazisinin çoğunluğu liberal ve monarşizm karşıtı olduktan sonra radikal bir cumhuriyetçi olur. Napolyon'la ilişkisi de kamuoyundaki değişikliklerle uyumludur. 1825'te hâlâ hırçın bir Napolyon muhalifidir, anısına lanetler yağdırır. Ancak 1827 civarında tutumunu değiştirip Napolyon adının Fransa'ya verdiği ihtişamdan bahsetmeye başlar. Sonunda, naif kahramana tapınım, santimantal milliyetçilik ve her zaman tutarlı bir şekilde düşünülmemiş olsa da samimi liberalizmin böyle tuhaf bir karışımını temsil eden Bonapartizmin sesi en çok çıkan sözcüsü hâline gelir. Bu akımı harekete geçiren itici gücün ne kadar karmaşık olduğu en iyi, Heine ve Béranger gibi bambaşka insanların onun

destekçileri arasında olmaları ve bunun bir yandan gerçek Voltairecilere ve Aydınlanma'nın mirasçılarına, diğer yandan şüphesiz bir parça Voltaireci olan burjuvazinin klerikalizm ve monarşizm karşıtı, ama aynı zamanda santimantal de olup efsaneler türetmeye meyilli olması gerçeğinde kendini gösterir. Tek bir yayıncının, ünlü Touquet'nin, Voltaire'in 1817 ila 1824 yılları arasındaki[323] eserlerinden otuz bir bin kopya, yani bir milyon altı yüz bin cilt satması, Aydınlanma rönesansının en çarpıcı göstergesi ve orta sınıfın önemli bir alıcı grubu teşkil ettiğinin kanıtıdır. Voltaire'in toplu eserlerini edinmesi ve Béranger'nin entelektüel ve sanatsal açıdan pek müşkülpesent sayılmasa da özgür düşünceler taşıyan şarkılarını söylemesi bu sınıfın özelliğidir. Bu ezgiler her yerde duyulur, nakaratları her kulakta çınlar ve daha önce de söylendiği üzere, Bourbonların prestijinin sarsılmasına, çağın diğer tüm entelektüel ürünlerinden daha fazla katkıda bulunur. Orta sınıfın bu şarkıları daha erken çağlarda da dillendirdiğini söylemeye gerek yoktur: Masalarda söylenen şarkılar ve dans şarkıları, vatanseverliğe ilişkin ve politik şarkılar, güncel mısralar ve hiçbir açıdan Béranger'nin şarkılarından daha ilginç olmayan sokak baladları... Ama bu şarkılar "edebiyat"ın dışında bir yaşam sürdürmüş, kültürlü sınıfların şairleri üzerinde sadece yüzeysel bir etki bırakmıştı. Devrim, bu popüler türde yalnızca çok daha zengin bir üretime yol açmakla kalmadı, yansıttığı beğeninin daha titiz çevrelerin edebiyatına sızmasını da sağladı. Victor Hugo'nun bir şair olarak gelişimi, edebiyatın bu etkiyi özümsediği sürecin en iyi örneğidir ve içerdiği avantaj ve dezavantajları en açık biçimde gösterir. Popüler tiyatrosuz Romantik dram nasıl düşünülemezse, Geç Romantizmin yurtsever şiiri de Béranger'nin şarkıları olmadan düşünülemez. Victor Hugo, bir şair olarak bile burjuvazinin yolundan yürümüştür. Lirik üslubu, Devrim döneminin popüler beğenisi ile İkinci İmparatorluk'un azametli, gösterişli ve pseudo Barok yaklaşımı arasında gidip geliyordu. Victor Hugo, çevresini sarsan çatışmalara rağmen devrimci değildi. Romantizmin, onun formülleş-

323 Ibid., II, s. 224.

tirdiği hâliyle edebiyatın liberalizmi olarak tanımlanması bile yeni değildi; fikir ondan önce Stendhal'den çıkmıştı. Hugo'nun sanat anlayışı ile yönetici orta sınıfın beğenisi arasındaki uyum giderek mükemmelleşti. Nihayetinde, aslında hem tamamen uzak oldukları görkemlilik kültünde hem de örneğin Rostand'da hâlâ yankıları olan şatafatlı, gürültücü, esrik ve son derece duygusal bir üsluba düşkünlükte örtüştüler.

Romantik devrimin en önemli başarısı şiirsel kelime dağarcığının yenilenmesiydi. Fransız edebi dili, "doğru" olarak kabul edilen, izin verilebilir ifade ve üslupsal formlara ilişkin katı kurallardan ötürü, 17. ve 18. yüzyıl boyunca güçten düşerek renksizleşmişti. Kulağa sıradan, mesleki, arkaik ya da taşralı gelen her şey tabuydu. Gündelik dilde kullanılan basit ve doğal ifadelerin yerini soylu, seçkin, "şiirsel" terim ya da sanatsal yorumlar almak zorundaydı. "Savaşçı" ya da "at" demek doğru kabul edilmezdi, "héros"[324] ve "coursier"[325] demek gerekirdi. "Su" ve "fırtına" demek yasaktı, "nemli unsur" ve "unsurların hiddetlenmesi" denmeliydi. *Hernani* hakkındaki tartışma, bilindiği üzere, şu pasaj yüzünden patlak verdi: "Est-il minuit?"—"Minuit bientôt."[326] Kulağa fazla sıradan, fazla dolaysız, fazla kayıtsız geliyordu bu. Stendhal, cevabın şöyle olması gerektiğini düşünüyordu:

"…l'heure
Atteindra bientôt sa dernière demeure."[327]

Ne var ki Klasik üslubun savunucuları, temel sorunun ne olduğunun pekâlâ farkındaydılar. Victor Hugo'nun dili esasen yeni değildi; aslında bulvar tiyatrolarının diliydi. Ama Klasisistler sadece edebi tiyatronun "saflığı" ile ilgileniyorlardı; bulvarlar ve kitlesel eğlence üzerine kafa yormadılar. Soylu bir tiyatro ve gelişkin bir edebiyat var olduğu sürece, bulvarlarda olup bitenleri

324 Kahraman. (ç.n.)
325 Ulak. (ç.n.)
326 "Gece yarısı oldu mu?"—"Olmak üzere." (ç.n.)
327 "Zaman, sonunda ebedi istirahatgâhına kavuşacak." (ç.n.)

gönül rahatlığıyla göz ardı etmek mümkündü. Ama kişiye bir kez Théâtre-Français sahnesinde dilediği gibi konuşma izni verildiğinde, artık çeşitli kültürel ve toplumsal tabakalar arasında tanınabilir bir fark kalmıyordu. Corneille'den beri, trajedi temsili bir edebi tür olmuştu; sanatçı ilk çıkışını trajedi yazan bir şair olarak yapınca, trajedi şairi olarak şöhretin zirvesine ulaşırdı. Trajedi ve edebi tiyatro entelektüel seçkinlerin alanıydı; dokunulmaz kaldığı sürece, insanlar hâlâ kendilerini "grand siècle"in mirasçıları olarak hissedebilirlerdi. Ne var ki şimdi söz konusu olan, Klasik trajedinin psikolojik ve ahlaki sorunlarına kayıtsız, onların yerine heyecan verici olay örgüleri, pitoresk manzaralar, cazip karakterler ve son derece renkli duygusal tasvirlere meraklı popüler tiyatroya dayalı bir dramın edebi tiyatroyu istila etmesiydi. Tiyatronun kaderi gündelik sohbetin konusuydu; her iki cenahtaki düşmanlar, kilit bir konumu ele geçirmek için savaştıklarını çok iyi biliyorlardı. Teatral mizacından, tiyatroya olan tutkusundan, gürültücü ve göze çarpan yapısından ötürü, ayrıca popüler, havadan sudan ve acımasız biçimde etkili olandan anladığı için Victor Hugo, mücadelenin ardındaki itici güç olmasa da, bunun için biçilmiş kaftandı.

Romantizm tiyatro sahnesine çıktığında çok karmaşık bir durumla karşılaştı. Eski mimin, Orta Çağ farsı ile *commedia dell'arte*'nin mirasçısı olan popüler sahne, 17. ve 18. yüzyılda edebi tiyatronun yerini almıştı. Ne var ki Devrim sırasında popüler yapımlar yeni bir ivme kazanarak edebi dramın etkisine hâlâ büyük ölçüde borçlu olan formlarla bazı Paris tiyatrolarını yeniden ele geçirdi. Comédie-Française ve Odéon'da Corneille, Racine ve Molière'in trajedi ve komedilerinin sahnelenmeye devam ettiği doğrudur. Kendilerini ya Klasik gelenek ile saray beğenisine uyarlamış ya da dönemin aile dramının edebi ilkelerine bağlı kalmış yazarların eserleri de buna dâhildi. Öte yandan bulvar tiyatrolarında –Gymnase, Vaudeville, Ambigu-Comique, Gaieté, Variétés ve Nouveautés'de– daha geniş kitlelerin beğenisi ve kültür seviyesine uygun oyunlar oynanıyordu. Dönemin kayıtları, Devrim sırasında ve hemen sonrasında tiyatro izleyicisinde meydana gelen

değişimi ayrıntılarıyla aktararak artık Paris tiyatrolarını dolduran toplum saflarındaki sanatsal iddia ve kültürel eksikliği vurgular. Yeni seyirci kitlesinin büyük kısmı askerler, işçiler, tezgahtar ve kaynaklarımızdan birinin belirttiği gibi neredeyse üçte biri yazma bilmeyen delikanlılardan oluşur.[328] Bu salon yalnızca bulvarların pleb tiyatrolarına hükmetmekle kalmaz, aynı zamanda daha iyi bir seyirci kitlesini içine alarak seçkin edebi tiyatroların varlığını da tehdit eder, öyle ki Comédie-Française ve Odéon oyuncuları boş salona oynarlar.[329]

Birinci İmparatorluk, Restorasyon ve Temmuz monarşisi döneminde, Paris tiyatrolarının repertuvarında aşağıdaki türler temsil edilir: (1) *"Comédie en 5 actes et en vers"*, mükemmel edebi türü temsil eder ve Comédie-Française ile Odéon için tasarlanmıştır (örneğin Ducis'nin *Othello*'su). (2) *"Comédie de moeurs en prose"*, yani aile dramının mirasçısı olarak daha mütevazı bir konuma sahip, ama yine de önde gelen tiyatrolarda sahnelenmek için yeterince prestijli töre oyunu (örneğin Scribe'in *Mariage d'argent*'u [Mantık Evliliği]. (3) *"Drame en prose"*, yani yine aile dramından türemiş, ama *"comédie de moeurs"*dan daha düşük bir beğeni seviyesinde duygusal dram (örneğin Bouilly'nin *L'Abbé et l'épée*'si [Başrahip ve Kılıç]. (4) Tarihî olay ve kişilikleri artık örnek alınacak modeller olarak değil, ilginç şeyler olarak ele alıp homojen bir dramatik süreçten ziyade muhteşem sahneleri incelemeyi hedeflemiş *"comédie historique"* (örnekler çok çeşitlidir: Mérimée'nin *Cromwell*'inden Vitet'nin *Barricades*'ına [Barikatlar], Dumas'nın *III. Henri*'sinin kökenini borçlu olduğu tüm deneyler). (5) "Vaudeville", yani müzikal komedi ya da daha doğrusu, operetin doğrudan öncülleri arasında sayılması gereken, araya şarkılar eklenmiş komedi (Scribe ve meslektaşlarına ait oyunların çoğu bu kategoriye girer). (6) "Mélodrame", müzikal aksesuarlarını vodville paylaşan, ama genellikle trajik olay örgüsünü diğer mütevazı tür-

---

328 GRIMROD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur dramatique*'te (*Dramatik Sansür)*, I, 1797.

329 MAURICE ALBERT: *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848) (*Bulvar Tiyatroları*), 1902.

lerle, özellikle duygusal dram[330] ve tarihî başyapıtla paylaşan, ciddi ve karma bir form.

Popüler türlerdeki, özellikle de adı geçen son iki türdeki muazzam üretkenlik ve edebi açıdan daha iddialı tiyatro oyununun yavaş yavaş yerinden olması, Devrim'in tiyatroları geniş halk kitlelerine açması ve bu sınıfların oynanan oyunların başarısını belirlemesinin yanı sıra, her şeyden önce sansürün repertuvarın gelişimi üzerindeki etkisiyle açıklanmalıdır. Napolyon ve Restorasyon sansürü, güncel meselelerin ve yönetici sınıfın görgü kurallarının ciddi edebi tiyatroda tartışılıp anlatılmasını engelledi. Fars, müzikal komedi ve melodram ise daha özgürdü, çünkü çok ciddiye alınıp kafa yormaya değer görülmüyordu. Comédie-Française'de yasaklı olan adabımuaşeret ve mevcut koşulların acımasız tasvirleri bulvar tiyatrolarında özgürce sahneleniyordu; bulvar tiyatrolarının hem oyun yazarları hem de seyirci kitlesi açısından çekiciliğinin kaynağı buydu.[331] Tarihsel bakış açısından çağın en önemli ve ilginç dramatik formları, vodvil ve melodramdır; modern tiyatro tarihindeki gerçek dönüm noktasını temsil eder ve Klasisizm ile Romantizmin dramatik türleri arasındaki geçişi oluştururlar. Onların sayesinde tiyatro, eğlence ve hareket, duyulara doğrudan hitap etme ve anlaşılırlık ihtiyacını karşılayan karakterini yeniden kazanır. Bu iki türden melodram daha karmaşık yapıya ve daha dallı budaklı bir soyağacına sahiptir. Pek çok öncülünden biri, müzik eşliğinde sunulan monolog, amatör performans programlarında hâlâ rastlanan ve ilk iyi bilinen örneği Rousseau'nun *Pygmalion*'u (1775) olan melez türün esas formudur. Bu, müzik eşliğinde dramatik anlatımın –özünde çok eski bir form– yeniden canlanmasının başlangıç noktasıdır. "Mélo-drame"ın teknik olarak çok daha verimli bir başka kaynağı, acıklı ve ahlaki doğası nedeniyle Dev-

---

330 18. yüzyılın başında, Restorasyon dönemi dramının müstehcenliğine tepki olarak gelişmiş dram türü. Duygu ve duyarlılığa, erdeme ve izleyicide duygusal bir tepki uyandırmaya odaklanmıştı. (ç.n.)

331 CH.-M. DES GRANGES: *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet* (*Restorasyon ve Temmuz Monarşisi Döneminde Komedi ve Gelenek*), 1904, s. 35-41, 43-46, 53-54.

rim'den bu yana alt sınıflar arasında çok popülerleşmiş de la Chaussée, Diderot, Mercier ve Sedaine'ın aile dramıdır. Ama melodramın en önemli prototipi pandomimdir. "*Pantomimes historiques et romanesques*" olarak adlandırılanlar, ilk olarak 18. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıktı. *Herakles ve Omphale*, *Uyuyan Güzel*, *Demir Maske* gibi mitolojik konuları ve peri masallarını, ama sonradan *Bataille du Général Hoche* [General Hoche Savaşı] gibi çağdaş temaları da işlemeye başlarlar. Bu pandomimler genellikle, doğal tutarlılık ya da dramatik gelişim olmaksızın, revü modasına göre bir araya getirilmiş sıkıntılı ve fırtınalı sahnelerden oluşur. Gizemli ve mucizevi unsurun, hayaletlerin ve ruhların, zindanların ve mezarların başrol oynadığı durumlar yaratmayı amaçlar. Zaman içerisinde kısa açıklayıcı not ve diyaloglar sahnelere eklenir ve bu şekilde Devrim sırasında ilginç "pantomimes dialoguées"ye evrilir. En sonunda da, yavaş yavaş hem gösteri niteliğini hem de müzikal unsurlarını yitirerek 19. yüzyıl tiyatro tarihinde temel bir öneme sahip entrika oyunu hâlini alan "mélodrame à grand spectacle"ya[332] dönüşür. Bu dönüşümde melodram üstünde en çok Bayan Radcliffe ve onun Fransız taklitçilerinin gerilim romanları etkili olmuştur. Bu, yalnızca *Grand Guignol*[333] benzeri efektlerinin değil, kriminalist tonunun da kaynağıdır.

Ne var ki tüm bu etkiler, yalnızca melodramatik formun çekirdeğinin değiştirilerek detaylandırılmasıyla sonuçlanır; Klasik dramın çatışması bizzat bu çekirdektir. Melodram, popülerleştirilmiş –ya da istenirse yozlaştırılmış da denebilir– trajediden başka bir şey değildir. Türün baş temsilcisi Pixerécourt, sanatının popüler tiyatroyla yakınlığının tamamen farkındadır; sadece melodram ile mim arasında tarihsel bir süreklilik ve temel bir benzerlik olduğunu varsayarken yanılır.[334] Orta Çağ dinî oyunları, pastoral oyunlar, Molière'in sanatı ve mim arasındaki sürekliliği kabul eder, ama mimin gerçekten popüler doğası ile kentlerdeki kalabalık seyirci kitlesinin seviyesine inen edebi tiyatronun sonradan edinilmiş ka-

---

332 "Büyük gösteri melodramı." (ç.n.)

333 Paris'in Pigalle bölgesinde bir tiyatro. (ç.n.)

334 W. J. HARTOG: *Guilbert de Pixerécourt*, 1913, s. 52-54.

rakteri arasındaki temel farkı gözden kaçırır. Melodram, spontane ve naif bir sanattır. Her ne kadar onları Klasik formun psikolojik incelik ve şairane güzelliklerinden yoksun, kaba bir üslupla yansıtsa da, trajedinin uzun ve tutarlı bir gelişim sırasında edinilmiş karmaşık biçimsel ilkelerini izler. Melodram, tamamen biçimsel düzlemde, hayal edilebilecek en geleneksel, en şematik ve en yapay türdür. Yeni, kendiliğinden icat edilmiş, doğal olarak dolaysız unsurların güç bela yer edinebildikleri bir kanondur. Kuşkusuz üçlü bir yapıya sahiptir. Bu unsurların ilki, güçlü bir antagonizmayla giriş, şiddetli bir çarpışma ve erdemin zaferi ile kötülüğün cezalandırılmasını temsil eden bir sonuç, kısacası kolay anlaşılır ve ekonomik bir olay örgüsüdür. İkincisi, karakterlere kıyasla olay örgüsüne öncelik verilmesi, keskin çizilmiş figürlerle –kahraman, zulme uğramış masumiyet, kötü adam ve komedyen–[335] olayların körü körüne ve acımasızca kadere bağlı olmasıdır. Üçüncü unsuru ise ödül ve cezaya dayalı yavan ve uzlaştırıcı eğiliminden ötürü trajedinin ahlaki karakterine uygun olmayan, ama abartılı da olsa onunla üst düzey bir ciddiyeti paylaşan ve şiddetle vurgulanan ahlak oluşturur. Melodram, özellikle trajediye olan bağımlılığını, üç birliği gözlemlemesinde ya da en azından onları dikkate alma eğiliminde ele verir. Pixerécourt, iki perde arasında sahne değişikliğine müsaade eder, ama bu atlama hiçbir zaman izleyiciyi yormaz ve *Charles-le-Téméraire*'e (1814) kadar aynı perdede sahne değişikliği olmaz. Öte yandan, son derece Klasik mizacını ortaya koyan bir notla bunun için özür diler: "İlk kez kendime böyle bir kural ihlali tanıdım" der. Genel olarak Pixerécourt zaman birliğini bile korur; oyunlarında her şey genellikle yirmi dört saat içinde gerçekleşir. Yeni bir yöntemi ancak 1818'de, *Fille de l'exilé ou huit mois en deux heures*'ünde [Sürgünün Kızı ya da İki Saat İçinde Sekiz Ay] kullanır, ama burada da yine özür diler.[336] Melodramın bu özelliklerinin aksine, natüralist anlayışta alelade sahneden ya da bu tür sahnelerin serbest biçimde arka arkaya di-

---

335 PAUL GINISTY: *Le Mélodrame*, 1910, s. 14.
336 ALEXANDER LACEY: *Pixerécourt and the French Romantic Drama* (*Pixerécourt ve Fransız Romantik Dramı*), 1928, s. 22-23.

zilmesinden oluşan mim, sabit bir modele indirgenebilecek klişeleşmiş bir olay örgüsüne, tipik ya da sıra dışı karakterlere, katı bir ahlaka, konuşma dilinden farklı, idealleştirilmiş bir üsluba sahip değildir. Melodramın mimle ortak yanı, sahnelerinin itici gücü ve kaba efektleri, seyircileri etkileyecek araç seçiminde ayrım gözetmeyişi ve motiflerin popüler karakteridir. Aksi takdirde Klasik trajedinin üslupsal idealine sadık kalır. Açıktır ki, bir formun geleneklere karşı ödün vermez bağlılığı, kendi içinde daha yüksek bir amaca işaret etmez.

Mimin modern türü melodram değil, ayrı sahnelere bölünmüş, epizotlardan oluşan olay örgüsü; araya giren şarkıları; günlük hayattan alınan popüler türleri; taze, canlı ve görünüşe bakılırsa spontane üslubuyla vodvildir. Edebi bir etki bıraktığı hâlde, melodrama kıyasla eski popüler tiyatroya daha yakındır. 1815 ve 1848 arasındaki dönem, Scribe'in sayısız komedisinin yanı sıra sonsuz sayıda küçük, hafif ve eğlenceli oyun ve piyesin olduğu bu türde eşi görülmemiş bir üretkenlik sergiler. Filmin muzaffer ilerleyişine eşlik eden tepki hatırlanacak olursa, edebiyatla uğraşanların bu yapımların kapsamı ve başarısı konusunda ne kadar telaşlandığı hakkında bir fikir edinilebilir. Devrim ve Restorasyon sırasında, tıpkı trajedinin daha önceki bir dönemde kısır olduğunu kanıtlaması gibi, komedi de tükendi. Melodramın yozlaşmış ve haricileştirilmiş bir trajedi biçimini temsil etmesine benzer şekilde, vodvil de yozlaşmış ve haricileştirilmiş bir komedi formu olarak öne çıktı. Ne var ki vodvil ve melodram, dramın sonu değil, daha çok yeniden canlanması anlamına geliyordu. Çünkü Romantik dram –Hugo'nun *Hernani*'sinin ya da Dumas'nın *Antony*'sinin formu– "mélodrame parvenu"den[337] başka bir şey değildi ve Augier, Sardou ve Dumas *fils*'in modern töre dramı vodvillerin yalnızca bir türüydü.[338]

Pixerécourt, 1798 ile 1814 yılları arasında, bazıları binlerce kez sahnelenen yaklaşık yüz yirmi oyun yazdı. Melodram, otuz yıl bo-

---

337 "Yeni türemiş melodram anlamında." (ç.n.)

338 ÉMILE FAGUET: *Propos de théâtre* (*Tiyatro Hakkında*), II, 1905, s. 299 ff.

yunca tiyatro yaşamına egemen oldu ve popülerliği, 1830'dan sonrasına, yani halkın beğeni düzeyinin yükselmeye başladığı, oyunlardaki kabalık ve mantıksızlıkların, motivasyon yetersizliğinin ve doğal olmayan dilin giderek daha sinir bozucu hâle geldiği zamana kadar azalmadı. Romantiklerin melodrama karşı zaafları vardı, ama bunun nedeni yalnızca kültürlü seyirci kitlesinin muhafazakâr katmanlarına düşmanlıkları değildi. Daha az ön yargılı bakış açılarından, Romantizmin edebi olmayan, salt teatral niteliklerine daha fazla anlayış göstermelerinden ötürü de böyle bir zaaf söz konusuydu. Charles Nodier derhal kendini melodramın coşkulu bir destekçisi ilan edip onu "la seule tragédie populaire qui convienne a notre époque"[339] olarak adlandırdı.[340] Paul Lacroix, Pixerécourt'u Beaumarchais, Diderot, Sedaine ve Mercier'nin başlattığı süreci sonlandıran ilk oyun yazarı olarak tanımladı.[341] Emsalsiz başarının ve resmî çevrelerin muhalefetinin yanı sıra, Romantiklerin melodramatik efektlere, cırtlak renklere, kabaca ele alınmış sansasyonel durumlara ve şiddetli vurgulara olan düşkünlükleri, Romantik dramın halk tiyatrosunun en karakteristik özelliklerinden birçoğunu korumasını sağladı. Ama Romantizm, melodramdan yalnızca en başından beri kendine ait olanı geri alıyordu. Erken Romantizm ile "Sturm und Drang"ın tohumunda bulunan, tiyatronun kısmen İngiliz korku hikayelerinden kısmen de Almanca boyalı basından, haydutluk ve şövalye romanlarından devraldığı şeylerdi bunlar. Romantik tiyatro ile melodram arasındaki ortak unsurlar şunlardı: Özellikle sert çatışma ve şiddetli çarpışmalar; karmaşık, maceralı, kanlı ve acımasız olay örgüsü; mucize ve şansın ağır basışı; ani ve genellikle sebepsiz beklenmedik gelişmeler; öngörülemeyen karşılaşma ve farkına varmalar; sürekli bir gerilim ve rahatlama; şiddetli ve karşı konulmaz derecede acımasız numaralar; korkunç, tekinsiz ve şeytani unsurlarla seyirciyi rahatsız etme; olay örgüsünün basmakalıp ve mekanik gelişimi, kılık değiştirme ve aldatmacalar, komplo ve tuzaklar; son olarak

339 "Zamanımıza uygun tek popüler trajedi." (ç.n.)
340 W. J. HARTOG, op. cit., s. 51.
341 Ibid.

Romantik dramın olmazsa olmazı *coups de théâtre*[342] ve sahne gereksinimleri: Zorla alıkoyma ve baştan çıkarmalar; adam kaçırma ve kurtarmalar; kaçma girişimleri ve suikastler; cesetler ve tabutlar; mahzenler ve mezarlar; kale kuleleri ve zindanlar; hançerler, kılıçlar ve zehirli şişeler; yüzükler, tılsımlar ve aile yadigarları; ele geçirilen mektuplar, kayıp vasiyetler ve çalınan gizli sözleşmeler. Romantizm şüphesiz pek müşkülpesent değildi, ama Klasisist estetik ölçütlerin ne kadar sınırlandırılıp uzun vadede önemsizleştiğini anlamak için, en büyük ve beğeni açısından yüzyılın en problematik yazarı Balzac'ı düşünmek yeterlidir.

Ne var ki tiyatronun popüler beğeni doğrultusundaki gelişimi, melodramın salt varlığından çok, Pixerécourt'un ürünlerini satışa sunduğu vicdan rahatlığında kendini gösterdi. Pixerécourt, Romantiklerin oyunlarını kötü, uydurma, ahlaksız ve tehlikeli buluyordu; kendini beğenmiş rakiplerinde ondaki kadar yürek ve ahlaki sorumluluk duygusu olmadığına derinden ikna olmuştu.[343] Bu noktada Faguet, kaliteli ve başarılı çöp üretmek için çöpe inanmak gerektiği konusunda oldukça haklı bir yorumda bulunur. Örneğin D'Ennery, Pixerécourt'dan daha iyi bir yazar ve daha zeki bir insandı. Ama melodramlarını onlara inanmadan, sırf para kazanmak için yazdı, bu yüzden de iyi melodram yazmayı bile başaramadı.[344] Pixerécourt ise görevine inandı ve hain Romantik dramın yükselişiyle hiçbir ilgisi olmadığını söyleyerek itiraz etti. Ama Romantikler, her şeyden önce, tiyatronun gereksinimlerine dair kavrayışlarını ve daha geniş seyirci kitleleriyle temaslarını ona borçluydular. "Pièce bien faite"in[345] gelişmesinde oynadıkları rolü ona borçluydular. Tüm 19. yüzyıl, yaşayan popüler tiyatronun yeniden doğuşunu ona borçluydu. Ayrımcılığın kesinlikle olmadığı, 17. ve 18. yüzyıllara kıyasla genellikle önemsiz bir tiyatroydu bu, ama dramın salt edebiyata dönüşmesini engelledi. Ne za-

342 Oyun sırasında meydana gelen öngörülemeyen olay. (ç.n.)

343 PIXERÉCOURT: *Dernières réflexions sur le mélodrame* (*Melodram Üzerine Son Düşünceler*), 1843, alıntı HARTOG'da, op. cit., s. 231-232.

344 FAGUET, loc. cit., s. 318.

345 İyi işlenmiş eser. (ç.n.)



DELACROIX: HALKA YOL GÖSTEREN ÖZGÜRLÜK. *Paris, Louvre. 1831.— 1830 kuşağının büyük temsili tablosu.*

man dramda şiirsel unsur ortaya çıksa, eğlence değerinin, teatral etkileyiciliğinin ve çekiciliğindeki dolaysızlığın yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalması, bu yüzyılın kaderinin bir parçasıydı. Romantik akımda bile bu iki unsur çatışır ve aralarındaki antagonizma ya sahne başarısını ya da dramın şiirsel mükemmelliğini baltalar. Alexandre Dumas nitelikli ve sağlam oyuna, Victor Hugo dilsel olarak baskın dramatik şiire meyilliydi. Onların ardılları sürekli aynı seçimle karşı karşıya kaldılar. İki karşıt eğilimin uyumlu biçimde çözülmesi ancak Ibsen'de gerçekleşti ve o zaman da bu sadece bir süreliğine oldu.

İngiltere siyasi devrimini 17. yüzyılda, endüstriyel ve sanatsal devrimini bir yüzyıl sonra yaşadı. Fransa'da Klasisizm ve Romantizm arasındaki büyük savaş tüm hızıyla sürerken, İngiltere'de Klasik gelenekten geriye neredeyse hiçbir şey kalmadı. İngiliz Roman-



DELACROIX: SARDANAPAL'İN ÖLÜMÜ. *Paris, Louvre. 1827.—Romantiklerin "grand opera", demonizm ve molekizm ruhu, Delacroix'nın sanatında bile eksik değildir.*

tizmi, Fransız Romantizminden daha sürekli ve tutarlı biçimde gelişti ve seyirci kitlesinden daha az direnişle karşılaştı. Siyasi evrimi de Fransa'daki muadil akımdan daha homojendi. Başlangıçta kesinlikle liberaldi ve Devrim'e karşı tamamen iyi niyetliydi. Romantikler ve muhafazakâr unsurlar arasında ittifaka yol açan şey yalnızca Napolyon'a karşı verilen savaştı ve ancak onun düşüşünden sonra liberalizm Romantik edebiyatta bir kez daha baskın hâle geldi. Ne var ki asla eski tep tip yapısına tekrar kavuşamadı. Kimsenin Devrim'den ve Napolyon yönetiminden alınan "ders"leri bu kadar çabuk unutmaya niyeti yoktu. Göl Ekolü[346] üyesi olan bir-

346 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'nin Göller Bölgesi'nde yaşayan bir grup İngiliz şair. (ç.n.)

çok eski liberal, devrim karşıtlığını sürdürdü. Walter Scott bir Muhafazakâr'dı ve öyle kaldı. Godwin, Shelley, Leigh Hunt ve Byron ise genç nesilde baskın olan radikalizmi temsil ediyorlardı. İngiliz Romantizminin kökenleri, esasen liberal unsurların Sanayi Devrimi'ne tepkisinden, Fransız Romantizmininki ise muhafazakâr sınıfların siyasi devrime tepkisinden doğmuştur. İngiltere'de Romantizm ile Erken Romantizm arasındaki ilişki, iki akım arasındaki sürekliliğin devrimci dönemin Klasisizmi tarafından tamamen bozulduğu Fransa'dakinden çok daha yakındı. İngiltere'de Romantizm ile Sanayi Devrimi'nin başarıyla tamamlanması arasında, Erken Romantizm ile toplumsal sanayileşmenin hazırlık aşamaları arasındaki ilişkinin aynısı vardı. Goldsmith'in *Deserted Village*'i [Terkedilmiş Köy], Blake'in "*Satanic Mills*"i [Şeytani Değirmenler] ve Shelley'nin "*Age of Despair*"i [Umutsuzluk Çağı], özünde aynı ruh hâlinin ifadesidir. Nasıl ki Romantiklerin karamsarlığı sanayi kentlerinin kasvet ve sefaleti olmadan düşünülemezse, doğa coşkuları da kentin kırsaldan yalıtılmışlığı olmaksızın düşünülemez. Neler olup bittiğini pekâlâ bilmektedirler ve insan emeğinin salt metaya dönüşmesinin öneminin kesinlikle farkındadırlar. Sout-



COURBET: TAŞ KIRANLAR. *Dresden Gemäldegalerie. 1849.—Yüzyıl ortası natüralizminin önemli bir eseri.*



DAUMIER: ÇAMAŞIRCI KADIN. *Paris, Louvre. 1863 civarı.—Courbet ve Millet gibi Daumier de bedensel çalışmayı över.*

hey ve Coleridge, dönemsel işsizlikte, denetimsiz kapitalist üretimin zorunlu sonucunu görürler. Coleridge, yeni çalışma anlayışına göre işverenin satın aldığı ve çalışanın, ikisinin de satın alma ya da satma hakkına sahip olmadığı bir şeyi, yani "işçinin sağlığı, yaşamı ve refahını" sattığı gerçeğini zaten vurgulamaktadır.[347]

347 ALFRED COBBAN: *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Cent.* (*Edmund Burke ve 18. Yüzyıla Karşı İsyan*), 1929, s. 208-209, 215.



THÉODORE ROUSSEAU: MEŞE AĞAÇLARI. *Paris, Louvre.—Yeni natüralist manzara resminin en başarılı eserlerinden biridir.*



TROYON: ÇİFTE GİDEN ÖKÜZLER. SABAHIN ERKEN SAATLERİ. *Paris, Louvre.— Barbizon'un "Guyp"i.*



PAUL BAUDRY: ALEGORİ. *Paris, Musée de Luxembourg.—İkinci İmparatorluk'un çok sevdiği güzellik ideali.*

Napolyon'a karşı mücadelenin sona ermesinden sonra, İngiltere kendini, bitkin düşmüş olmasa da, en azından zayıflamış ve entelektüel açıdan şaşkına dönmüş hâlde bulur. Özellikle orta sınıfı varlığının problematik temellerinden haberdar etmek için ayarlanmış bir durumdur bu. Genç Romantikler, Shelley, Keats ve Byron kuşağı, bu süreçte önde gelen etkili kişilerdir. Ödün vermeyen hümanizmleri, sömürü ve baskı politikasına karşı çıkışlarındadır. Alışılmadık yaşam tarzları, saldırgan ateizmleri ve ahlaki ön yargılardan yoksun olmaları, sömürü ve baskı araçlarını kontrol eden



D. G. ROSSETTI: GÜNDÜZ DÜŞÜ. *Londra, Victoria and Albert Museum.— Ön Raffaellocular tarafından sevilen güzellik ideali.*

sınıfa karşı mücadelelerinin farklı biçimleridir. Muhafazakâr temsilcileri Wordsworth ve Scott'ta bile, İngiliz Romantik akımı bir dereceye kadar edebiyatı popülerleştirmeyi amaçlayan demokratik bir harekettir. Özellikle Wordsworth'ün şiirsel ifadeyi gündelik dile yakınlaştırma amacı, kullandığı "doğal" şiirsel ifade aslında yapaylığından ötürü vazgeçtiği eski edebi dilden daha spontane olmasa da, bu popülerleştirme eğiliminin karakteristik bir belirtisidir. Daha az seçkin olduğunda, öznel psikolojik ön kabulleri daha da karmaşıklaşır. Homeros'un destanları uzunluğunda bir şiirle kendini ve entelektüel gelişimini betimleme girişimine gelince; bu, eski edebiyatın nesnelliğiyle karşılaştırıldığında kesinlikle devrimci bir deneyi temsil eder ve söz gelimi Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'ı [Şiir ve Gerçek] gibi yeni öznelciliğin tipik bir örneğidir. Ama böyle bir girişimin "popülerliği" ve "doğallığı" şüpheli olmanın ötesine geçer. Matthew Arnold, Wordsworth üzerine yazdığı denemede şairin bazı yetersizliklerinden bahsederken, şüphesiz Shakespeare'in bile zayıf pasajları olduğunu, ama hesap vermek üzere Elysion Çayırları'na[348] çağrılsa, bunun tamamen farkında olduğu cevabını vereceğini söyler. Buna göre "Sonuçta" diye gülümseyerek eklerdi Shakespeare, "ara sıra salmanın ne zararı var!" Aksine, modern şairin kendi egosu üzerindeki konsantrasyonu, en ufak ayrıntı bile ifade değerine göre beğenildiği ve ihtiyar şairin akıp giden dizelerindeki o umursamaz rahatlık olmadığı için, her kişisel ifadeye mizahtan yoksun biçimde aşırı değer verilmesiyle ilişkilidir.

18. yüzyıl için şiir, fikirlerin ifadesiydi; şiirsel imgelerin anlamı ve amacı, ideal bir içeriğin açıklanması ve gösterilmesiydi. Romantik şiirde ise şiirsel imge, fikirlerin sonucu değil, kaynağıdır.[349] Metafor üretkenleşir; dilin bağımsızlaşarak kendi isteğiyle var olduğunu hissederiz. Romantikler kendilerini direnmeden dile bırakıp bu şekilde de rasyonalizm karşıtı sanat anlayışlarını ifade ederler. Coleridge'in *Kubla Khan*'ının [Kubilay Han] kökeni uç bir örnek

348 Antik Yunan mitolojisinde kahramanlık gösteren ve erdem sahibi her ölümlünün gideceği yer. (ç.n.)

349 C. DAY LEWIS: *The Poetic Image* (*Şiirsel İmge*), 1947, s. 54.

olabilir, ama her hâlükârda bulgu niteliği taşıyordu. Romantikler, şiirsel ilhamın kaynağı olarak aşkın ve dünyayı kaplayan bir ruha inanıp bunu dilin kendiliğinden yaratıcı gücüyle özdeşleştirdiler. Kendini onun denetimine bırakmak, onlar tarafından en yüksek sanatsal dehanın işareti olarak kabul edildi. Platon "coşku"dan, şairlerin ilahi ilhamından zaten bahsetmişti ve ilhama olan inanç, şairler ve sanatçılar kendilerine bir rahip kastı kisvesi vermek istediklerinde her zaman sahneye çıktı. Ama ilhamın kendi kendini tutuşturan bir alev, kaynağını şairin ruhunda bulan bir ışık olarak görüldüğü ilk dönemdi bu. Dolayısıyla ilhamın ilahi kökeni artık tözsel değil, tamamen biçimsel bir nitelikti; ruha hâlihazırda orada olmayan hiçbir şeyi vermiyordu. Böylece hem ilahi hem de bireysel, iki ilke de korundu ve şair kendi kendinin tanrısı oldu.

Shelley'nin esrik panteizmi, bu kendi kendini tanrılaştırmanın klasik örneğidir. Kendini unutan adanmışlığın her türlü izinden ve benliği daha yüce bir varlığın karşısında yok etmeye hazır olduğuna dair herhangi bir işaretten yoksundur. Benliğin evren tarafından yutulması artık hükmedilme arzusunun değil, hükmetme arzusunun ifadesidir. Dünya şiir tarafından yönetilir ve şair daha yüce, daha saf, daha ilahi bir dünya olarak kabul edilir. Görünüşe göre, ilahi olanın şiirden türetilenler dışında bir ölçütü yoktur. Shelley'nin Friedrich Schlegel ve Alman Romantizmiyle tam bir uyum içindeki dünya görüşünün mitolojiye dayandığı doğrudur, ama şairin kendisi bile bu mitolojiye inanmaz. Yunanlarda olduğu gibi mit metafora değil, metafor artık mite dönüşür. Bu mitolojikleştirme yine sıradan, alelade ve ruhsuz gerçeklikten bir kaçış aracıdır; şairin kendi ruhsal derinlik ve duyarlılığına uzanan bir köprüdür; sadece şairin kendine ulaşabileceği bir araçtır. Klasik Antik mitler, gerçekliğe karşı bir ilgi ve onunla samimi bir ilişkiden doğmuştu. Romantiklerin mitolojisi, onun yıkıntılarından yükselerek bir dereceye kadar gerçekliğin ikamesi olarak ortaya çıkar. Shelley'nin kozmik imgelemi, iyi ve kötü ilkesi arasındaki dünyayı kucaklayan büyük bir çatışma fikri etrafında dönerek şairin en derin ve belirleyici deneyimini oluşturan siyasi antagonizmanın anıtsallaştırılmasını temsil eder. Onun ateizmi, söylendi-

ği üzere, Tanrı'yı inkâr etmekten ziyade Tanrı'ya isyandır; sanatçı, bir zalim ve bir tiranla savaşır.[350] Shelley meşru, anayasal ve geleneksel olan her şeyi despotik bir iradenin eseri olarak gören; baskı, sömürü ve şiddetin, aptallık, çirkinlik ve yalancılığın, kralların, yönetici sınıfların ve Kiliselerin İncil'in Tanrı'sıyla birlikte tek bir yoğunlaşmış güç oluşturduğuna inanan doğuştan bir isyankârdır. Bu kavramın soyut ve muğlak karakteri, İngiliz ve Alman şairlerin zamanla birbirlerine ne kadar benzediklerini en iyi şekilde gösterir. Devrim karşıtı histeri, 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının yeteneklerini özgürce geliştirdikleri entelektüel atmosferi zehirlemiş, dönemin entelektüel tezahürleri, daha önceki İngiliz edebiyatına kesinlikle yabancı olan gerçek dışı, dünyadan kaçan ve dünyayı inkâr eden bir karakter kazanmıştır. Shelley kuşağının en yetenekli şairleri halk tarafından takdir görmez;[351] kendilerini evsiz hissederek yurt dışına sığınırlar. Bu nesil, İngiltere'de olduğu kadar Almanya'da ya da Rusya'da da ölüme mahkumdur. Shelley ve Keats, içinde yaşadıkları çağ yüzünden Hölderlin ve Kleist ya da Puşkin ve Lermontov kadar ölesiye endişelidirler. İdeolojik olarak da sonuç her yerde aynıdır: Almanya'da idealizm, Fransa'da "l'art pour l'art", İngiltere'de estetizm. Mücadele her yerde gerçeklikten uzaklaşmayla ve toplumun yapısını değiştirmeye yönelik her türlü çabanın bir kenara bırakılmasıyla sona erer. Keats'te bu estetizme derin bir melankoli, yaşamda var olmayan bir güzelliğe tutulan yas, yani aslında yaşamın olumsuzlanması, şairden, güzellik aşığından ebediyen uzaklaşmış; saf, doğal ve tamamen içgüdüsel olan her şey gibi kavrayışının ötesinde kalan bir yaşamın ve gerçekliğin olumsuzlanması eşlik eder. Bu, Flaubert'in dünyadan feragatinin, şiirin bedelinin hayat olduğunu çok iyi bilen son büyük Romantiğin boyun eğişinin habercisidir.

Tüm ünlü Romantikler arasında Byron, çağdaşları üzerinde en derin ve en geniş kapsamlı etkisi olan kişidir. Ama içlerinde en özgünü değildir, yalnızca yeni kişilik idealini formülleştirme-

---

350 H. N. BRAILSFORD: *Shelley, Godwin and their Circle* (*Shelley, Godwin ve Çevreleri*), 1913, s. 226.

351 FRANCIS THOMPSON: *Shelley*, 1909, s. 41.

de en başarılı olandır. Ne "mal du siècle"[352] ne de kaderin sillesini yemiş gururlu ve yalnız kahraman ona aittir; başka bir deyişle şiirinin iki temel unsurundan hiçbiri, onun özgün fikri mülkiyeti değildir. Byronvari *Weltschmerz*'in[353] kaynağı Chateaubriand ve Fransız émigré literature'de, Byronvari kahramanınki ise Saint-Preux ve Werther'dedir. Bireyin ahlaki iddialarının toplumun gelenekleriyle örtüşmezliği, Rousseau ve Goethe'nin tanımladığı yeni insan kavramının bir parçasıydı ve kahramanın, kendi toplumsal olmayan doğasına mahkûm, ebediyen evsiz barksız bir gezgin olarak tasviri, Senancour ve Constant'ta zaten mevcuttur. Ama bu yazarlarda kahramanın yabancılaşması hâlâ belli bir suçluluk duygusuyla birleşmiş hâldeydi ve kendini toplumla karmaşık ve tutarsız bir ilişki içinde gösteriyordu. Yabancılaşma ancak Byron'da aleni ve vicdansız bir isyana, kibirli, kendine acıyan ve kederli bir insanın suçlamasına dönüşür. Byron, Romantizmin tinsel sorununu haricileştirip önemsizleştirir; zamanının manevi çöküşünü toplumsal bir modaya dönüştürür. Onun aracılığıyla Romantik huzursuzluk ve amaçsızlık veba hâline gelir, "yüzyılın hastalığı" olur. Yalıtılmışlık duygusu küskün bir yalnızlık kültüne, eski ideallere olan inanç anarşik bireyciliğe dönüşür. Kültürel yorgunluk ve can sıkıntısı, yaşam ve ölümle flört eder. Byron, neslinin lanetine baştan çıkarıcı bir çekicilik bahşederek kahramanlarını, yaralarını açıkça sergileyen teşhircilere, suçluluk ve utancı alenen sırtlanan mazoşistlere, kendi kendilerini suçlayıp vicdan azabıyla eziyet ederek yaptıkları hem kötülük hem de iyilikleri, aynı gururlu entelektüel sahiplenicilikle itiraf eden, kendini kırbaçlayan figürlere dönüştürür.

Byronvari kahraman, gezgin şövalyenin bu geç dönem halefi, en az şövalyelik romanlarının kahramanı kadar popüler ve yürekli olan bu tip, 19. yüzyıl edebiyatının tamamına hükmeder ve hâlâ çağımızın suç ve gangster filmlerine musallat olmaktadır. Tü-

352 Yüzyılın kötülüğü. (ç.n.)

353 "Dünya acısı" anlamına gelen Almanca kavram. Alman yazar Jean Paul (1763-1825) tarafından 1827 tarihli *Selina* romanında türetilmiş. Dünyanın yetersizliği ya da kusurlu olmasından kaynaklanan derin bir üzüntüye işaret eder. (ç.n.)

rün belli özellikleri son derece eskidir, yani en azından pikaresk roman kadar eskidir. Çünkü topluma savaş açan, kodamanların ve güçlülerin korkusuz düşmanı, zayıfların ve yoksulların dostu ve velinimeti olan kanun kaçağı, bu türde zaten tanıdık bir figürdür. Dışarıdan bakıldığında kaba saba, sevimsiz bir alıcıya benzer, ama sonunda içten ve cömert bir adam olduğu anlaşılır; toplum onu o hâle getirmiştir sadece. Byronvari kahraman, Tormesli Lazarillo'dan Humphrey Bogart'a yolculukta yalnızca bir ara istasyonu işaret eder. Byron'dan çok önce, yıldızlı tepelere doğru yola çıkan düzenbaz ve huzursuz gezgin, insanların arasında kayıp mutluluğunu arayıp da bulamayan ebedi yabancı, kaderini düşmüş bir meleğin gururuyla taşıyan hırçın merdümgiriz olmuştu. Bütün bu özellikler Rousseau ve Chateaubriand'da zaten mevcuttu. Byron'ın resmettiği portredeki gerçekten yeni yegâne özellikler, şeytani ve narsist olanlardır. Byron'ın edebiyata kazandırdığı Romantik kahraman gizemli bir adamdır; geçmişinde bir sır, korkunç bir günah, feci bir hata ya da onarılamaz bir ihmal vardır. Bir sürgündür o; bunu herkes hisseder, ama zamanın perdesinin ardında nelerin saklı olduğunu kimse bilmez ve o da perdeyi kaldırmaz. Kraliyet cübbesine bürünür gibi geçmişinin sırlarına bürünerek dolaşır: Yalnız, sessiz ve ulaşılmaz. Felaket ve yıkım ondan çıkar. Kendine karşı merhametsiz, başkalarına karşı acımasızdır. Af nedir bilmez; ne Tanrı'dan ne insandan af diler. Hiçbir şeyden pişmanlık duymaz ve felaketlerle dolu yaşamına rağmen başka bir şeye sahip olmak, olduğundan başka biri olmak ve olanlardan farklı bir şey yapmak istemez. Kaba ve vahşidir, ama asil soydan gelir. Çehresi sert ve anlaşılmaz, ama asil ve güzeldir. Ondan hiçbir kadının karşı koyamayacağı, tüm erkeklerin ya dost ya düşman olacağı tuhaf bir çekicilik yayılır. Kaderin peşine düştüğü, diğer erkeklerin kaderine dönüşen adamdır o. Sadece modern edebiyatın tüm karşı konulmaz ve kader belirleyen aşk kahramanlarının değil, bir dereceye kadar Mérimée'nin Carmen'inden Hollywood'un vamp kadınlarına kadar tüm dişi şeytanların da prototipidir.

Byron, ele geçirilmiş ve aldatılmış, kendini ve kendisiyle temasa geçen herkesi yıkıma sürükleyen "şeytani kahraman"ı keşfetme-

diyse de, onu tam bir "ilginç" adama dönüştürdü. Ona, o zamandan bu yana üstüne yapışıp kalmış çekici ve baştan çıkarıcı özellikleri bahşetti. Onu, sinizmine rağmen değil, tam da sinizmi yüzden, etkisi fazlasıyla karşı konulmaz olan ahlaksız ve alaycı birin dönüştürdü. "Düşmüş melek" fikri, yeni bir inanç uğruna mücadele eden hayal kırıklığına uğramış Romantizm dünyası için eşsiz bir çekim gücüne sahipti. Genel bir suçluluk hissi, Tanrı'dan uzaklaşmış olma duygusu, ama aynı zamanda, kişi her hâlükârda lanetlenmişse, Lucifer gibi bir şey olma arzusu da vardı. Melek gibi şairler Lamartine ve Vigny bile sonunda satanistlerin tarafına geçip Shelley ve Byron, Gautier ve Musset, Leopardi ve Heine'nin takipçileri oldular.[354] Bu satanizm, hayata karşı Romantik yaklaşımın müphemliğinden ve kuşkusuz dinî memnuniyetsizlik duygusundan kaynaklanıyordu. Ama özellikle Byron'da orta sınıfın saygı duyduğu tüm kutsal şeyleri küçümsemeye dönüştü. Fransız boheminin burjuvaziye karşı nefreti ile Byron'ın tutumu arasındaki tek fark, Gautier ve arkadaşlarındaki alt tabakaya özgü gelenek karşıtlığının tabandan gelen bir saldırı olması, Byron'ın ahlaksızlığının ise yukarıdan yönlendirilmesiydi. Byron'ın az çok önemli her sözü, liberal fikirleriyle birleşmiş züppeliğini ele verir; her kayıt, artık toplumsal konumuna sımsıkı kök salmayan, ama yine de sınıfının duruşunu koruyan aristokratı belli eder. Özellikle de sonraki yapıtlarında kendini aforoz eden aristokrasiye yönelik isterik tutkusu, bu sınıfa ne kadar derinden bağlı hissettiğini, bu sınıfın otorite ve çekiciliğini her şeye rağmen onun için hâlâ ne kadar koruduğunu gösterir.[355] "Ölüm, kanıt değildir" der Hebbel, bir yerde. Byron, her hâlükârda, kahramanca ölümüyle hiçbir şey kanıtlamadı. Şairin devrimci kanaatlerine rağmen, onunki uygun bir ölüm değildi. Byron, "akli dengesi bozulurken" intihar etti ve Hedda Gabler'in ölmek istediği gibi "saçlarında asma yapraklarıyla" öldü.

---

354 F. STRICH: *Die Romantik als europ. Bewegung* (*Bir Avrupa Akımı Olarak Romantizm*), s. 54 ile karşılaştırınız. (ç.n.)

355 H. Y. C. GRIERSON: *The Background of Engl. Lit.* (*İngiliz Edebiyatının Arka Planı*), 1925, s. 167-168.

Byron'ın her zaman Klasisist sanat anlayışına bağlı kalması ve en sevdiği şairin Pope olması, aristokratik eğilimleriyle uyumludur. Byron, ölçülü ağırbaşlılığı, sıkıcı bir yapmacıklıktaki tonundan dolayı Wordsworth'ten hoşlanmıyor, "bayağılığı" nedeniyle Keats'i hor görüyordu. Eserlerinin tepeden bakan alaycı ruhu ve oyuncu biçimi, en çok da *Don Juan*'ın aldırışsız konuşma tarzı, onun Klasik sanat idealinin yalnızca bir yönüydü. Yine de üslubunun akıcılığı ile Wordsworth'ün "doğal" şiirsel ifadesi arasındaki bağlantı açıktır. Her ikisi de 17. ve 18. yüzyılların mağrur retorik şiirine karşı tepkinin belirtileridir. Ortak amaçları, dilin daha esnek olmasıydı. Byron, çağdaşları üzerinde en büyük etkiyi, şüphesiz böylesine akıcı, son derece becerikli ve görünüşe bakılırsa doğaçlama bir üslubun ustası olarak elde etti. Ne Puşkin'in zarif rahatlığı ne de Musset'nin inceliği bu yeni tını olmaksızın mümkün olabilirdi. *Don Juan* yalnızca esprili ve küstah güncel hicvin modeli değil, aynı zamanda tüm modern tefrikacılığın [Feuilletonismus] kökeni oldu.[356] Byron'ın ilk okurları aristokrasiden ve üst-orta sınıftan olabilir, ama gerçek okur kitlesini, başarısız mensuplarının kendilerini keşfedilmemiş Napolyonlar olarak gördükleri tatminsiz, küskün, Romantik eğilimli orta sınıf saflarında buldu. Byronvari kahraman öyle tasarlanmıştı ki, her hayal kırıklığına uğramış genç, her kara sevdalı genç kız kendini onunla özdeşleştirebilirdi. Byron'ın, okuru kahramanla böyle bir yakınlık kurmaya teşvik etmesi –ki bunu yaparken elbette yalnızca Rousseau ve Richardson'da zaten belirgin olan bir eğilimi sürdürmekteydi– başarısının en önemli nedeniydi. Okur ve kahraman arasındaki kişisel ilişki derinleştikçe, okurun yazara olan ilgisi de arttı. Bu eğilim de Rousseau ve Richardson çağında vardı, ama Romantik akıma kadar şairin özel hayatı genel olarak halk tarafından bilinmiyordu. Şair, ancak Byron'ın kendi kendinin reklamını yapmanın bir yolunu bulmasından sonra halkın "gözdesi" hâline geldi ve ancak o andan itibaren okurları, özellikle de kadın okurları, bir yandan psikanalist ve hastaları, diğer

---

356 JULIUS BAB: *Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik* (*Fortinbras ya da 19. Yüzyıl Romantizm Ruhuyla Mücadele*), 1914, s. 38.

yandan film yıldızı ve hayranları arasındaki bağlantıyı andıran tuhaf bir ilişki içine girdiler.

Byron, Avrupa edebiyatında öncü bir rol oynayan İngiliz şairlerin ilkiydi; ikincisi ise Walter Scott'tı. Onların sayesinde Goethe'nin "dünya edebiyatı"ndan anladığı şey, tam bir gerçekliğe dönüştü. Ekolleri tüm edebiyat dünyasını kucakladı, en yüksek otoriteye sahip oldu, yeni form ve değerler kazandırdı. Avrupa ülkeleri arasında oradan oraya akan entelektüel bir trafik oluşturdu, beraberinde yeni yetenekler getirerek çoğu zaman onları ustalarının üzerine çıkardı. Bu ekolün boyut ve önemini anlamak için Puşkin ve Balzac'ı düşünmek yeterlidir. Byron'ın popülaritesibelki daha ateşli ve dikkat çekiciydi, ama "dünyanın en başarılı yazarı"[357] olarak tanımlanan Walter Scott'ın etkisi daha sağlam ve derin oldu. Natüralist romanın, yani modern edebiyat türünün mükemmel örneğinin yeniden canlanmasına ilham veren ve böylece tüm modern okur kitlesinin dönüşümüne yol açan şey, onun eseriydi. İngiltere'de okur sayısı 18. yüzyılın başından beri düzenli olarak artmaktaydı. Bu büyüme sürecinde üç aşama ayırt edilebilir: 1710 civarında yeni süreli yayınlarla başlayıp yüzyıl ortası romanlarında doruğa ulaşan aşama; 1770'ten kabaca 1800'e kadarki pseudo tarihî-gerilim romanı dönemi ve Walter Scott ile başlayan modern Romantik-natüralist roman dönemi. Bu dönemlerin her biri, okur kitlesinde önemli bir artış sağladı. İlkinde, orta sınıfın yalnızca nispeten küçük bir kesimi, o zamana kadar ya hiç kitap okumamış ya da en iyi ihtimalle dinî edebiyatın ürünlerini okumuş kısmı, seküler edebiyata destek verdi. İkincisinde, bu kitle çoğunluğu kadınlardan oluşmuş, giderek zenginleşen burjuvazinin geniş kesimleriyle kalabalıklaştı. Üçüncüsüne ise bunlara romanda eğitimin yanı sıra eğlence de arayan orta sınıfın kısmen üst, kısmen alt tabakalarına ait unsurlar eklendi. Walter Scott, 18. yüzyılın büyük romancılarının daha titiz yöntemleriyle gerilimde popülerlik kazanmayı başardı. O zamana dek yalnızca üst sınıfların okuduğu[358] feodal tarih tasvirini popülerleştirdi ve aynı za-

357 W. P. KER: *Collected Essays* (*Toplu Denemeler*), 1925, I, s. 164.
358 H. A. BEERS, op. cit., s. 2.

manda, pseudo tarihî-heyecanlı romanı gerçekten edebi bir düzeye yükseltti.

Smollett, 18. yüzyılın son büyük romancısıydı. İngiliz romanında orta sınıfın siyasal ve toplumsal başarılarına denk düşen muazzam gelişme, 1770 civarında durma noktasına gelir. Okur kitlesindeki ani artış, genel standartta keskin bir düşüşe yol açar. Talep, onu karşılayacak iyi yazarların varlığından çok daha fazladır ve roman üretimi son derece kazançlı bir meşgale olduğundan, kontrolsüz ve gelişigüzel bir bolluk hasıl olur. Dışarıya ödünç veren kitaplıkların ihtiyaçları, hızı ve ürünün kalitesini belirler. Gerilim romanı dışında en çok rağbet gören konular güncel skandallar, ünlü "vakalar", hayali ve yarı hayali biyografiler, seyahat betimlemeleri ve gizli hatıralar, kısacası sansasyonel edebiyatın alışılmış türleridir. Sonuç olarak kültürlü çevreler romandan o zamana dek görülmemiş bir küçümsemeyle bahsetmeye başlar.[359] Romanın prestiji ilk olarak Scott tarafından, özellikle de bu türü entelektüel seçkinlerin tarihselciliğe ve bilimsel bakış açısına uygun olarak ele alış biçimiyle yeniden canlandırılmıştır. Smollett, yalnızca tarihsel bir durumun doğası gereği doğru bir resmini vermeye çalışmakla kalmaz, açıklamalarının bilimsel güvenilirliğini kanıtlamak için romanlarına girişler, notlar ve ekler de sağlar. Walter Scott, tarihî romanın gerçek yaratıcısı olarak kabul edilemese de, kendinden önce kimsenin sezmediği bir tür olan toplumsal tarih konulu romanın kurucusudur kuşkusuz. 18. yüzyılın Fransız romancıları Marivaux, Prévost, Laclos ve Chateaubriand, psikolojik romanı büyük ölçüde ilerletmiş, ama yine de karakterlerini sosyolojik bir boşluğa ya da gelişmelerinde önemli payı olmayan bir toplumsal ortama yerleştirmişlerdi. 18. yüzyılın İngiliz romanı bile, ancak insan ilişkilerine daha fazla vurgu yaptığı sürece "toplumsal roman" olarak tanımlanabilir; sınıf farklılıklarına ya da karakter oluşumunun toplumsal nedenselliğine özel bir ilgi göstermez. Walter Scott'ın karakterleri ise her zaman toplum-

359 J. M. S. TOMPKINS: *The Popular Novel in England* (1770-1800) (*İngiltere'de Popüler Roman*), 1932, s. 3-4.

sal kökenlerinin izlerini taşırlar.[360] Genel olarak Scott, hikayelerinin toplumsal arka planını doğru şekilde tanımladığı için, siyasetteki muhafazakâr bakış açısına rağmen liberalizm ve ilerlemenin öncüsü olur.[361] Siyasi olarak Devrim'e tavrı ne kadar eleştirel olursa olsun, onun sosyolojik yöntemi, bu değişiklik olmaksızın imkânsız olurdu. Çünkü sınıfsal farklılık anlayışını ilk geliştiren ve dürüst sanatçının gerçekliği onlara göre tanımlamasını zorunlu kılan Devrim'di. Her hâlükârda muhafazakâr Scott, bir yazar olarak, Devrim ile radikal Byron'dan daha derinden bağlantılıdır. Öte yandan Engels'in sanatın hilesi olarak adlandırdığı, muhafazakâr zihinleri genellikle ilerlemenin yararlı araçlarına dönüştüren bu "realizmin zaferi"ni abartmamak gerekir. "Halk"ın takdiri ve coşkusu, Scott'a karşı genellikle çekimser bir yaklaşımdan başka bir şey değildir. Genel olarak konuşursak, yazarın alt sınıfları tanımlaması da geleneksel ve şematiktir. Ama Scott'ın muhafazakârlığı en azından, Wordsworth ve Coleridge'in hayal kırıklığı ve ani fikir değişikliğinin yansıması olan devrim karşıtlıklarından daha az saldırgandır. Scott'ın çoğunlukla gerici Romantikler kadar şevkle Orta Çağ şövalyeliğine bağlı olup düşüşüne hayıflandığı doğrudur. Ama aynı zamanda, Puşkin ve Heine gibi, Romantiklerin taşkınlıklarını da eleştirir. Puşkin'in Onegin karakterinin düzmeceliğini ortaya koyduğu aynı açık görüşlülükle, Richard Coeur de Lion'daki "bir aşk şövalyesinin göz kamaştırıcı, ama işe yaramaz karakterini" anında tanır[362] ve bu bağlamdaki endişelerini hiçbir şekilde gizlemez.

Romantik resmin ilk büyük ve aynı zamanda en büyük temsilcisi olan Delacroix, Romantizmin düşmanlarından ve fatihlerinden de biridir. Daha şimdiden 19. yüzyılı temsil etmektedir. Oysa Romantizm, yalnızca Erken Romantizmin devamı olduğu için değil, çelişkilerle dolu olmasına rağmen 19. yüzyıl kadar parçalanmış

---

360 LOUIS MAIGRON: *Le Roman historique a l'époque du romantisme* (*Romantizm Çağında Tarihî Roman*), 1898, s. 90.

361 GEORG LUKÁCS: "Walter Scott and the Historical Novel ("Walter Scott ve Tarihî Roman")," *International Literature*, 1938, No. 12, s. 80.

362 Ivanhoe, XLI. bölüm.

olmadığı için de esasen bir 18. yüzyıl akımıdır. 18. yüzyıl dogmatiktir; Romantizminde bile dogmatik bir yan vardır. 19. yüzyıl ise şüpheci ve agnostiktir. 18. yüzyılın insanları, her şeyden, duygusallık ve irrasyonalizmlerinden bile açıkça tanımlanabilir bir öğreti ve dünya görüşü çıkarmaya çalışırlar. Sistematist, filozof ve reformcudurlar. Bir nedenin lehine ya da aleyhine karara varır, genellikle destek ve muhalefet arasında gidip gelir, ama nerede durduklarını bilirler. Belli ilkelere uyar, yaşamın ve dünyanın iyileştirilmesi için bir plan tarafından yönlendirilirler. 19. yüzyılın entelektüel temsilcileri ise sistemlere ve programlara olan inançlarını yitirmişlerdir. Sanatın anlam ve amacını hayata edilgen bir teslimiyette, hayatın ritmini yakalamada, atmosferi ve ruh hâlini korumada görürler. İnançları, yaşamın irrasyonel ve içgüdüsel olarak onaylanmasından, ahlakları ise gerçekliğin boynu bükük kabulünden ibarettir. Ne gerçekliği sistematik olarak bir düzene sokmak ne de onu aşmak isterler; dertleri, onu deneyimleyip deneyimlerini olabildiğince doğrudan, sadakatle ve mükemmel biçimde yeniden üretmektir. Hemen şimdiki zamanın, etraflarını saran çağdaş dünyanın, zaman ve mekânın, deneyim ve izlenimlerin her gün, her saat ellerinden kayıp giderek sonsuza dek kaybolduğuna dair inatçı bir his vardır içlerinde. Onlar için sanat, sonsuza dek buharlaşan, kavrayışımızın ötesindeki bir yaşam, "temps perdu"[363] arayışına dönüşür. Mutlak natüralizm dönemleri, insanların gerçekliği avuçlarında sımsıkı tuttuklarına inandıkları değil, onu kaybetmekten korktukları yüzyıllardır. Bu nedenden ötürü 19. yüzyıl, natüralizmin Klasik yüzyılıdır.

Delacroix ve Constable Yeni Çağ'ın eşiğinde dururlar. Kısmen fikirlerini ifade etmek için hâlâ mücadele eden Romantik dışa vurumculardır. Ama kısmen de hâlihazırda gelip geçici nesneyi elinden kaçırmamaya çalışan ve artık gerçekliğin herhangi bir mükemmel eşdeğerine inanmayan Empresyonistlerdir. İki sanatçının arasında Delacroix daha Romantiktir. Onu Constable ile karşılaştırırsak, Klasisizm ile Romantizmi tarihsel bir noktada buluşturup

363 "Kayıp zaman." (ç.n.)

onları natüralizmden ayıran şey oldukça açık bir şekilde ortaya çıkar. Natüralizmin tersine, iki eski üslupsal eğilimin ortak noktası, her şeyden önce, yaşama ve insana gerçek boyutlarından fazlasını bahşetmeleri, onlara traji-kahramansı bir form ve Delacroix'da hâlâ mevcut, ama Constable ve 19. yüzyıl natüralizminde hiç olmayan tutkulu bir duygusal ifade vermeleridir. Bu sanat anlayışı Delacroix'da insanın hâlâ kendi dünyasının merkezinde durduğu gerçeğinde de ifade edilirken, Constable'da başka pek çok şeyle birlikte var olup maddi çevresi tarafından yutulur. Dolayısıyla Constable, en büyük olmasa bile, zamanının en ilerici sanatçısıdır. İnsanın sanatın merkezinden çıkıp onun yerini maddi dünyanın almasıyla resim yalnızca yeni bir içerik kazanmakla kalmaz, giderek teknik ve salt biçimsel sorunların çözümüne indirgenir. Resimlerin konusu yavaş yavaş tüm estetik değerini, tüm sanatsal önemini kaybeder ve sanat o zamana dek görülmemiş ölçüde biçimci bir yapı kazanır. Resmedilen şey oldukça önemsizleşir; tek mesele nasıl resmedildiğidir. En küstah Maniyerizm bile motife bu denli kayıtsız kalmamıştı. Daha önce bir baş lahana ile bir Meryem başı, hiçbir zaman sanatsal konular olarak eşit değerde görülmemişti. Ama artık, resmin asıl içeriğini resimsel nitelik oluşturduğunda, farklı konu ve türler arasındaki eski akademik ayrımlar sona erer. Şiire yönelik derin Romantik sevgisine rağmen Delacroix'da bile edebi motifler, resimlerinin içeriğini değil, resim için yalnızca bir vesile oluşturur. Delacroix, resmin amacı olarak edebi olanı reddeder ve edebi fikirler yerine kendine ait, irrasyonel ve müziğe benzer bir şeyi yansıtmaya çalışır.[364]

Resimsel ilginin insandan doğaya aktarılmasının kaynağı, yeni neslin sarsılmış öz güveni, şaşkınlığı ve evsiz barksızlığından ayrı olarak, her şeyden önce, kişiliksizleştirilmiş doğa bilimi felsefesinin zaferindedir. Constable, Klasik-Romantik hümanizmi Delacroix'dan daha kolay aşıp ilk modern manzara ressamı olurken, Delacroix esasen bir "öyküleyici ressam" olarak kalır. Ama resmin sorunlarına bilimsel yaklaşımları ve optiğe görme eyleminden daha

364 LÉON ROSENTHAL, op. cit., s. 205-206.

fazla önem vermeleriyle her ikisi de yeni yüzyılın ruhunu eşit ölçüde somutlaştırır. Fransa'da Watteau ile başlayıp 18. yüzyılın Klasisizmiyle kesintiye uğrayan "resimsel" üslubun gelişimi, Delacroix tarafından yeniden ele alınarak devam ettirilir. Rubens, Fransız resminde ikinci kez devrim yapar; ikinci seferinde ondan mantıksız, Klasisizm karşıtı bir duyumculuk fışkırır. Delacroix'nın, bir resmin her şeyden önce gözler için bir ziyafet olması gerektiğine dair sözü,[365] Watteau'nun da mesajıydı ve Empresyonizmin sonuna kadar resmin hakikati olarak kaldı. Kompozisyonun canlı dinamikleri, çizgi ve formun akışkanlığı, bedenlerdeki Barok kıvrılıp bükülmeler ve yerel renklerin bileşenlerine ayrılması, tüm bunlar, Romantizmle natüralizmi birleştirerek her ikisini de Klasisizmle karşı karşıya getirmeyi mümkün kılan bir duyumculuğun aracından başka bir şey değildir.

Delacroix hâlâ bir dereceye kadar Romantik "mal du siècle"e tabiydi. Ciddi depresyon nöbetlerinden mustaripti; amaçsızlık ve boşluk hissini biliyor, tanımlanamaz ve tedavi edilemez bir can sıkıntısıyla savaşıyordu. Melankolinin, hoşnutsuzluğun ve sonsuz bir kusurluluk duygusunun kurbanıydı. Géricault'nun Londra'da içine düştüğü ve eve yazdığı mektupta şu sözlerle tarif ettiği ruh hâli, Delacroix'ya hayatı boyunca eziyet etti: "Her ne yapmışsam, keşke farklı bir şey yapsaydım diyorum."[366] Hayata dair Romantik bakış açısı, Delacroix'da hâlâ çok derinlere kök salmıştı, öyle ki en acımasız ayartıları bile ona yabancı değildi. Romantiklerin teatral demonizm ve molekizminin[367] onun kafasında işgal ettiği yeri kavramak için "*Sardanapal*" (1829) gibi bir eseri düşünmek yeterlidir. Ama Delacroix, hayata karşı bir tavır olarak her zaman Romantizm ile savaştı, temsilcilerini yalnızca güçlü çekincelerle onayladı ve her şeyden önce konusunun daha geniş olması nedeniyle onu bir sanatsal eğilim olarak kabul etti. Tıpkı geleneksel Roma seyahati yerine Doğu'ya gitmesi gibi, Delacroix, An-

---

365 "Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil."
366 DELACROIX: *Günlük*, 26 Nisan 1824 kaydından.
367 Zulüm, şiddetli fedakârlık ya da Molek (Kenanlıların gaddar tanrısı) ve kültüyle ilişkili başka bir niteliği tanımlayan davranış veya eylem. (ç.n.)

tik Çağ'ın Klasikleri yerine kaynak olarak da daha önceki ve sonraki Romantizmin şairlerinden, Dante ve Shakespeare'den, Byron ve Goethe'den faydalandı. Bu tematik ilgi, onunla Ary Scheffer ve Louis Boulanger, Decamps ve Delaroche gibi sanatçılar arasındaki tek ortak unsurdu. Ay ışığı Romantizminden ve kasten verdiği çeşitli isimleri tekrarlamak gerekirse, Chateaubriand, Lamartine ve Schubert gibi iflah olmaz hayalperestlerden nefret ediyordu.[368] Romantik olarak anılmak için en ufak bir arzusu yoktu ve Romantik ekolün ustası olarak görülmek istemiyordu. Bu arada, sanatçı yetiştirmeye de hiç istekli değildi ve hiçbir zaman herkese açık bir atölye işletmedi; en fazla birkaç asistan aldı, ama aralarında öğrenci yoktu.[369] Fransız resminde David ekolüne karşılık gelen hiçbir şey kalmamıştı; ustanın yeri boş kaldı. Sanatsal amaçlar, eski anlamda ekollerin ortaya çıkması için çok fazla kişiselleşmiş, sanatsal nitelik ölçütleri çok fazla farklılaşmıştı.[370]

Delacroix'nın bohemlikten hoşlanmaması, Romantizmden nefret etmesiyle uyumludur. Rubens onun sadece sanatsal değil, insani açıdan da modelidir. Aslında Delacroix, daha önce de söylendiği üzere, Rubens ile Rönesans'ın büyük sanatçı kişiliklerinden bu yana, en yüksek entelektüel kültürü büyük bir derebeyinin yaşam tarzıyla birleştiren ilk ve belki de tek ressamdır.[371] Kesinlikle üst sınıfa özgü burjuva beyefendisi eğilimleri, her türlü teşhircilik ve gösterişten tiksinmesine neden olur. Bohemliğin entelektüel mirasından yalnızca bir özelliği korur: Halkı hor görme. Yirmi altı yaşında çoktan ünlü bir ressamdır, ama bir nesil sonra hâlâ şöyle yazmaktadır: "Il ya trente ans que je suis livré aux bêtes."[372] Arkadaşları, hayranları, hamileri, devlet siparişleri vardı, ama hiçbir zaman anlaşılmadı, halk tarafından asla sevilmedi. Ona bahşedilen takdirde en ufak bir sıcaklık yoktu. Delacroix, yalnız ve yalıtılmış bir bireydir ve genel olarak Romantiklerden çok daha katı

368 Ibid., 14 Şubat 1850.
369 L. ROSENTHAL, op. cit., s. 202-203.
370 PAUL JAMOT: "Delacroix," *Le Romantisme et l'art*, 1928, s. 116.
371 Ibid., s. 229.
372 "Hayvanların önüne atılmamdan bu yana otuz yıl geçti." (ç.n.)

bir anlamda böyledir. Saygı duyduğu ve kayıtsız şartsız sevdiği tek çağdaşı vardır: Chopin. Kendini ne Hugo ve Musset'ye ne Stendhal ne de Mérimée'ye özellikle yakın hisseder. George Sand'ı çok ciddiye almaz, özensiz Gautier ona itici gelir ve Balzac sinirlerini bozar.[373] Müziğin Delacroix için taşıdığı ve Chopin hayranlığına en çok katkıda bulunan olağanüstü önemi, yeni sanat hiyerarşisinin ve müziğin işgal ettiği önemli konumun belirtisidir. Mükemmel Romantik sanat budur ve Chopin tüm Romantiklerin en Romantiğidir. Delacroix'nın Romantizmle yakın bağı en açık şekilde Chopin'le ilişkisinde gün ışığına çıkar. Ne var ki müziğin diğer ustalarına dair yargısı, Romantizmle olan ilişkisinin tutarsızlığını ortaya koyar. Mozart'tan hep büyük bir hayranlıkla bahseder, ama Beethoven ona çoğu zaman fazla despotik, fazla Romantik görünür. Delacroix'nın Klasik bir müzik zevki vardır;[374] Chopin'in basmakalıp santimantalizmi onu rahatsız etmez, ama insana bir sanatçı olarak ona çok daha fazla hitap etmesi gerektiğini düşündüren Beethoven'ın "despotizm"ini sersemletici bulur.

Müzikte Romantizm, biçimsel birlik ilkesini ve tutarlı bir şekilde geliştirilmiş müzikal fikirleri temsil ettiği sürece, yalnızca Klasisizmin değil, aynı zamanda Erken Romantizmin de antitezi anlamına gelir. Müzikal formun dramatik zirvelere dayalı yoğun yapısı, Romantizmde yavaş yavaş parçalanarak yerini yeniden eski müziğin kümülatif kompozisyonuna bırakır. Sonat formu parçalara ayrılıp giderek daha az şiddetli ve daha az şematik kalıplarda başka formlarla –Fantezi, Rapsodi, Arabesk ve Etüt, İntermezzo ve Emproptü, Doğaçlama ve Varyasyon gibi küçük ölçekli lirik ve betimleyici türlerle– değiştirilir. Kapsamlı eserler bile genellikle, yapısal açıdan artık bir dramın perdelerini değil, revü sahnelerini oluşturan bu tür minyatür formlardan oluşur. Klasik bir sonat ya da senfoni, küçük bir dünyaydı: Bir mikrokozmos. Schumann'ın *Karnaval*'ı ya da Liszt'in *Années de Pèlerinage*'i [Hac Yılları] gibi bir dizi müzikal resim, ressamın eskiz defterine benzer. Muhteşem lirik-Empresyonist ayrıntılar içerebilir, ama en başın-

373 Ibid., s. 100-101.
374 ANDRÉ JOUBIN: *Journal de Delacroix* (*Delacroix'nın Günlüğü*), 1932, I, s. 284-285.

dan itibaren bütünsel bir izlenim ve organik bir birlik yaratma girişiminden vazgeçer. Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakov, Smetana ve diğerlerinde senfoninin yerini alan senfonik şiire duyulan ilgi bile, özellikle bestecilerin dünyayı organik bir bütün olarak temsil edemediklerini ya da bu konuda tereddüt ettiklerini gösterir. Bu form değişikliğine bestecilerin edebi eğilimleri ve program müziğine yönelik ön yargıları eşlik eder. Formların iç içe geçmesi kendini müzikte de hissettirir ve en belirgin şekilde Romantik bestecilerin genellikle çok yetenekli ve önemli yazarlar olmasına yansır. Dönemin resim ve şiirinde formun dağılması, müzikteki kadar hızlı ilerlemediği gibi, o kadar geniş kapsamlı da değildir. Bu fark kısmen şu şekilde açıklanabilir: Döngüsel "Orta Çağ" yapısı diğer sanatlarda çoktan aşılmışken, müzikte 18. yüzyıl ortalarına kadar baskın kalmış ve biçimsel birliğe ancak Bach'ın ölümünden sonra boyun eğmeye başlamıştı. Dolayısıyla müzikte o noktaya geri dönmek, söz gelimi bunun modasının tamamen geçtiği resme kıyasla çok daha kolaydı. Ne var ki Romantiklerin eski müziğe olan tarihsel ilgileri ve Bach'ın prestijinin yeniden canlanması, katı sonat formunun çözülmesinde yalnızca ikincil bir rol oynamıştır. Asıl neden, özünde sosyolojik olarak koşullandırılmış bir beğeni değişikliğinde aranmalıdır.

Romantizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan gelişimin doruk noktasıdır: Müzik, orta sınıfın ayrıcalıklı mülkiyeti hâline gelir. Orkestralar, şato ve sarayların ziyafet salonlarından orta sınıfın doldurduğu konser salonlarına geçmekle kalmaz, oda müziği de aristokrat salonlarında değil, burjuva kabul odalarında kendine yer bulur. Ne var ki müzikli eğlencelere ilgisi artan geniş kitleler, daha hafif ve çekici, daha az karmaşık bir müzik talep eder. Bu talep kendi içinde daha kısa, daha eğlenceli ve daha çeşitli formların yaratılmasını teşvik eder, ama aynı zamanda müzikal ürünün ciddi müzik ve hafif müzik diye ikiye bölünmesine de yol açar. O zamana kadarki eğlencelik besteler nitelik olarak diğerlerinden farklı değildi. Elbette bireysel çalışmalar arasında kalite açısından büyük bir fark vardı, ama bu fark hiçbir şekilde kendi amaçlarındaki farklılığa tekabül etmiyordu. Bildiğimiz gi-

bi, Bach ve Handel'in hemen ardından gelen kuşak, kendi keyfi için beste yapmak ile dinleyici kitlesi için üretmek arasında zaten ayrım yapmıştı. Ama şimdi, dinleyicilerin farklı kategorileri arasında da ayrımlar yapılmaktadır. Schubert ve Schumann'ın tüm yapıtlarında buna uygun bir bölümleme zaten yapılabilir.[375] Chopin ve Liszt'te dinleyicinin müzikal açıdan daha az iddialı kesimi her bir yapıtı etkiler. Berlioz ve Wagner'de bu bakış açısı genellikle bariz bir flörtleşmeye yol açar. Schubert "neşeli" müzik diye bir şeyden haberdar olmadığını söylediğinde, sanki daha en başından uçarılık suçlamasına karşı kendini savunmaya çalışıyormuş gibidir. Çünkü Romantizmin gelişinden beri neşe, yüzeysel ve uçarı bir karaktere sahip görünür. Kaygısızlığın en derin ciddiyetle, oyunbaz coşkunlukla, Mozart'ta hâlâ mevcut tüm yaşamı dönüştüren en yüce ve saf ethosla birlikteliği bozulur. Bundan böyle ciddi ve yüce olan her şey kasvetli ve yıpranmış bir görünüme bürünür. 18. yüzyılla birlikte nelerin kaybedildiğini anlamak için Mozart'ın dingin, berrak ve sakin insanlığını, her türlü mistisizm ve kesif duygusalcılıktan azade oluşunu Romantik müziğin şiddetiyle karşılaştırmak yeterlidir.

Dinleyici kitlesine verilen tavizler ile bariz bir pervasızlık ve ifadede keyfîlikle birleştirilir. Kompozisyonlar belirgin biçimde zorlaşır: Artık orta sınıf amatörler tarafından icra edilmeleri amaçlanmaz. Beethoven'ın daha sonraki piyano ve oda müziği çalışmaları bile ancak profesyonel sanatçılar tarafından icra edilebildi ve müzikal açıdan yüksek eğitimli bir kitle tarafından takdir edildi. Romantiklerle birlikte öncelikle performansın teknik zorlukları arttı. Weber, Schumann, Chopin ve Liszt, konser salonlarının virtüözleri için besteler yaparlar. İcracıda aranan göz alıcı performansın ikili bir işlevi vardır: Müziğin pratiğini uzmanla sınırlar ve meslekten olmayanı aldatır. Prototipi Paganini olan virtüöz-besteciler söz konusu olduğunda, göz kamaştırıcı üslup her şeyden önce dinleyiciyi afallatmayı hedefler, ama gerçek ustalarda teknik zorluk yalnızca içsel bir güçlük ve karmaşıklığın ifade-

---

375 ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era* (*Romantik Dönemde Müzik*), 1947, s. 39.

sidir. Her iki eğilim, amatör ile virtüöz arasındaki mesafenin açılması, daha hafif ve daha zor müzik arasındaki uçurumun derinleşmesi, Klasik türlerin çözülmesine yol açar. Virtüöz yazma tarzı, kaçınılmaz olarak büyük ve kitlesel biçimleri parçalarına ayrıştırır. Marifet gösterisi nispeten kısa sürer; kıvılcımlar saçar ve etkilidir. Ama duygu ve düşüncelerin yüceltilmesine dayanan, özünde zor ve bireysel olarak farklılaştırılmış üslup, aynı zamanda evrensel olarak geçerli, basmakalıp ve uzun soluklu formların çözülmesine de önayak olur.

Müziğin formlardaki bu çözülmeyle karşılaşmaya yönelik doğal eğilimi, içeriğinin irrasyonalizmi ve ifade araçlarının bağımsızlığı, onun diğer sanat dalları karşısındaki üstünlüğünü açıklar. Klasisizm için şiir başlıca sanattı; Erken Romantizm ise kısmen resme dayanıyordu. Ne var ki Geç Romantizm tamamen müziğe bağlıdır. Gautier için resim mükemmel sanattı; Delacroix için ise müzik en derin sanatsal deneyimin kaynağıdır.[376] Bu gelişme Schopenhauer'in felsefesinde ve Wagner'in mesajında doruğa ulaşır. Romantizm en büyük zaferlerini müzikte kutlar. Weber, Meyerbeer, Chopin, Liszt ve Wagner'in şöhreti tüm Avrupa'ya yayılarak en popüler şairlerin başarısını geride bırakır. Müzik 19. yüzyılın sonuna kadar Romantik kaldı; diğer sanatlara kıyasla daha eksiksiz, kayıtsız şartsız daha Romantikti. Bu yüzyılın sanatın doğasını her şeyden önce müzikte deneyimlemiş olması, onun Romantizmin ne kadar derinlerine kök saldığını apaçık ortaya koyar. Thomas Mann'ın, ona sanatın anlamını ilk kez Wagner'in müziğinin açıkladığına dair itirafı bunun kanıtıdır. Duyuların Romantik sarhoşluğu ve aklın *salto mortale*'si, yüzyıl dönümünde bile sanatın özüne işaret ediyordu. 19. yüzyılın Romantizm ruhuna karşı mücadelesi muallakta kaldı; karar ilk olarak bir sonraki yüzyılda alınacaktı.

---

376 DELACROIX: *Journal* (*Günlük*), passim, 30 Ocak 1855 tarihli kayıttan.

DİZİN

B

C

D

E

F

G

İ

J

K

L

M

N

O

P

S

U

V

W

Y

Z

"Jonathan Harris'in her bölüm için yazdığı önsözler; Hauser'in ilke, kavram ve terimlerini ele alması açısından son derece faydalı... Bu baskı, Hauser'in fikirlerini yeni kuşak okuyucuların dikkatine sunacak."

WHITNEY DAVIS, JOHN EVANS SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, NORTHWESTERN ÜNİVERSİTESİ

"Arnold Hauser'in kapsam ve hırsıyla rakipsiz olan klasik çalışması, sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişimine hayati bir katkıda bulunuyor."

ALAN WALLACH, RALPH H. WARK SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, WILLIAM ve MARY KOLEJİ

"Sanat tarihi çalışması olduğu kadar aynı zamanda bir fikirler tarihi çalışması da olan Hauser'in eseri, toplumsal değişimin güçleri ile başlangıcından 20. yüzyılın ortalarına kadar Batı sanatı arasındaki ilişkinin bir incelemesi olarak kapsamı bakımından benzersizliğini hâlâ koruyor."

JOHANNA DRUCKER, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, PURCHASE KOLEJİ, NEW YORK EYALET ÜNİVERSİTESİ

"Hauser'in yeni baskısı taptaze bir görünüm kazanmış ve bu modernizasyon, eserin özgün tarihsel ve kültürel bağlamını ortaya koyan Jonathan Harris'in aydınlatıcı önsözleriyle önemli ölçüde kolaylaştırılmış."

ALBERT BOUME, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, UCLA, MODERN SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ'NİN YAZARI

Arnold Hauser'in ilk olarak 1951'de yayımlanmış saygın eseri, Taş Devri'nde ortaya çıkışından "Film Çağı"na kadar sanatın gelişim ve anlamına dair bir anlatı sunuyor. Sanat ve toplum arasındaki etkileşimi araştıran Hauser, toplumsal ve tarihsel hareketleri etkileyici şekilde ve ayrıntılarıyla ele alarak görsel sanatın üretildiği yapıları tarif ediyor.

Bu yeni baskı, Arnold Hauser'in çalışmasına mükemmel bir giriş niteliğindedir. Sanatın Toplumsal Tarihi'nin genel önsözünde Jonathan Harris, eserin çağdaş sanat tarihi ve görsel kültür içindeki önemini değerlendiriyor. Ayrıca ciltlerdeki önsözler, Hauser'in anlatısı için bir özet sağlamakla birlikte metne yönelik önemli tema, eğilim ve argümanları belirleyen eleştirel bir kılavuz görevi de görüyor.

JONATHAN HARRIS, KEELE, LIVERPOOL, SOUTHAMPTON ve BIRMINGHAM ÜNİVERSİTELERİNDE ÇALIŞMIŞ BİR SANAT TARİHÇİSİDİR.

Kapak Resmi: 'Proserpine', Dante Gabriel Rossetti , © Tate Gallery, Londra.

SANAT/SANAT TARİHİ

ISBN 978-605-74083-4-1

9 786057 408341

] kırmızı (

